Sergio Bettini

El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio

Ediciones 3
Buenos Aires

I N D I C E

Introducción

Capítulo I
Arquitectura romana y arquitectura helenística
Capítulo II
La arquitectura bizantina
Capítulo III
El sentido romano del espacio
Capítulo IV
El sentido bizantino del espacio
Capítulo V
El espacio en la arquitectura exarcal y en la arquitectura medieval de Occidente
Capítulo VI
Espacio bizantino y tradición basilical

Introducción

Uno de los objetivos de la crítica artística y arquitectónica de los últimos cien años ha sido el de replantear la significación de los distintos estilos y movimientos producidos desde la antigüedad hasta nuestros días; liberándose así de las limitaciones impuestas por la falta de documentación -al realizarse la misma en forma metódica y con rigor científico- y por las barreras culturales determinadas por los puntos de vista parciales acordes en cada época con su propia problemática, que definían una visión parcial en el análisis del desarrollo artístico y arquitectónico precedente la misma.
Al multiplicarse los ensayos críticos sobre Historia de la Arquitectura, se ha logrado, especialmente en el siglo XX, un esclarecimiento y una profundización de todos los complejos elementos que intervienen en el proceso arquitectónico, sobre todo en ciertos períodos tales como el Medioevo, Renacimiento, Barroco, etc. Pero es curioso notar sin embargo, que existen importantes vacíos en este desarrollo crítico, siendo uno de los más notables el tema de la arquitectura del mundo antiguo, y en particular el de la arquitectura romana y su conexión con el mundo postbarbárico.
¿Cuáles son las causas que determinaron este vacío en el análisis de la arquitectura de la antigüedad, a pesar de ser el período más profundamente estudiado?
El mundo antiguo -entendiendo por esto el mundo grecorromano- fue siempre considerado como una unidad cultural basada en los elementos que fueron transmitidos a través de la Edad Media y que no permitían individualizar con claridad las diferencias entre el mundo griego y el mundo romano, especialmente en el campo arquitectónico. Es a partir del Renacimiento, cuando al desarrollarse la cultura humanista y la expresión arquitectónica de la misma, que los arquitectos y teóricos comienzan a estudiar el lenguaje formal del mundo antiguo que se hacía visible por los restos de los monumentos romanos y el texto del Vitruvio, y cuya síntesis hacía resaltar esa unidad cultural, especialmente frente a la antítesis que significaba la confrontación

con el lenguaje arquitectónico del Medioevo.
A partir de este momento el desarrollo de la arquitectura se realiza sobre la base tipológica de los organismos arquitectónicos clásicos, situación que se mantendrá hasta el siglo XIX; pero a partir de la familiaridad cada vez más intensa que los arquitectos tienen con los organismos grecorromanos, no se desarrollan estudios teóricos que permitan comprender el significado del contraste entre la arquitectura griega y la romana y la evolución de ésta y su influencia en las formas paleocristianas, bizantinas y románicas.
Esta situación estaba justificada por la estrecha vinculación de dichos estudios teóricos a una operatividad arquitectónica, y por lo tanto a una interpretación cerrada y no relativa a un proceso evolutivo; en parte debido también al escaso interés que existió por varios siglos en tratar de comprender la arquitectura románica y medioeval lejanas al lenguaje arquitectónico en vigencia. Es en el siglo XVIII cuando se inicia la transformación de la visión unitaria del mundo antiguo, al descubrirse la autonomía del mundo griego respecto al romano, con los descubrimientos arqueológicos y los escritos de Winckelmann. Pero esa diferenciación no adquiere en arquitectura un valor conceptual, sino que queda limitada a una comprensión del purismo formal griego como máxima expresión de la belleza arquitectónica y a una deformación del mismo realizado posteriormente por los romanos, sin comprender la substancial diferencia entre los dos períodos. Tal es así que si bien el neoclasicismo adopta el lenguaje arquitectónico griego en términos de estilo, no reniega de la tipología planimétrica romana que se adapta más exactamente a las necesidades funcionales de la época que la planimetría esquemática desarrollada por los griegos.
Pero el paso decisivo para una interpretación más clara de la arquitectura del mundo antiguo se produce en el siglo XIX, cuando con el Romanticismo se desarrolla el interés por el mundo y la arquitectura medieval; y que a través de los estudios de Viollet le-Duc sobre los sistemas constructivos y la tipología de la arquitectura gótica, por una parte, y los estudios similares de Choisy en su libro "El arte de construir de los romanos", planteara la clara contraposición de dos mundos formales diferentes: el clásico, ya definido en griego y romano, especialmente en términos de sistemas constructivos, y el medieval.
La comprensión de que la historia es un proceso dialéctico, en el que se producen las transformaciones por acciones y reacciones de elementos de distinto tipo, políticos, económicos, sociales y culturales, dentro de los cuales evoluciona el lenguaje artístico, no podía dejar aisladas dos situaciones límites tan claras; y la búsqueda de los contactos entre el mundo clásico y el barbárico, de cuya formación surgirá nuestra cultura occidental, llevó a los teóricos al estudio de la producción artística tardorromana, sintetizada en dos libros fundamentales: "Arte romana" e Franz Whickoff e "Industria artística tardorromana" de Alois Riegl. Es a partir de estas dos obras que se inicia el estudio, en términos modernos, de la arquitectura del mundo antiguo y de las características de la arquitectura romana, que recibirán posteriormente un aporte importante con la obra de Rivoira, que define la concepción espacial y constructiva desarrollada por primera vez en el mundo clásico por los romanos; y la relación de ésta con el desarrollo de la arquitectura bizantina planteada en la obra de Strzygovski.
Pero es en la obra de Sergio Bettini donde, superadas ciertas posiciones polémicas que habían determinado una tergiversación del desarrollo de la arquitectura romana en sus formas posteriores, bizantina y románica, que se logra una síntesis conceptual completa, que pone en claro todo el proceso que va de la arquitectura helenística a la arquitectura bizantina. De esta manera se obtiene por primera vez una lectura de esta arquitectura que entrando en el campo significativo permite superar las interpretaciones anteriores en términos de estructura o de estilo y queda aclarado el pasaje de la arquitectura romana a la paleocristiana, permitiendo el abandono de la concepción que hacía derivar la basílica paleocristiana de la basílica romana y por último ubicar a la arquitectura bizantina como última expresión de la concepción espacial y estructural romana fusionada con la nueva concepción del mundo cristiano.
Los capítulos que hemos elegido del libro original desarrolla con extrema claridad este proceso que culminará -como lo demuestra Bettini- con la Basílica de San Marcos. Creemos que el valor de este texto no se limita a su aporte documental en el campo de la Historia de la Arquitectura-y por lo tanto mensaje para estudiosos de un tema especializado- sino que la lectura crítica de las obras representa una de las interpretaciones del fenómeno arquitectónico

-desde el punto de vista formal y significativo- más brillantes de la literatura crítica contemporánea.
Sergio Bettini, profesor de Estética de la Universidad de Padua, ha logrado en su exhaustivo estudio -amén de lo ya expresado- uno de los objetivos más difíciles de la tarea crítica: transmitir en términos literarios la lectura vivencial de la obra arquitectónica.

ROBERTO SEGRE.

Capítulo I
Arquitectura romana y arquitectura helenística

Se puede decir que, desde milenios antes de que Roma existiera, seudocúpulas y ensambles rudimentarios ya eran conocidos y empleados por el hombre. Pero fue Roma la que hizo de estos antiquísimos elementos despreciados durante siglos, olvidados por la civilización oriental y rechazados por la griega, la base de un nuevo lenguaje arquitectónico, apto para expresar su peculiar voluntad de forma.

1. Ésta no debe ser considerada solamente como una herencia o desarrollo de la civilización helénica; en realidad, en arquitectura -como, tal vez con menor evidencia, en las otras artes- la civilización romana llevó a su máxima maduración y a su expresión más completa un sentido de la forma sustancialmente distinto del griego, aunque también incorpora a este último, entre otros, a la compleja unidad de su estructura imperial. Si bien es exagerada, no sería del todo insostenible la idea de que Roma, de cierta manera, representa la revancha de la "barbarie", es decir, que acogió y dio dignidad a tendencias de gusto "mediterráneas" que el clasicismo helénico había, si no totalmente excluido, por lo menos alejado a los límites de su mundo depurado. Para quien no se detenga en lo superficial, será evidentemente manifiesto que el valor didáctico de la "Graecia capta" debería interpretarse de manera más limitada pero a la vez más profunda de lo que es habitual: lo que Grecia enseñó a Roma fue por sobre todo la idea histórica del hombre, la conciencia clara y concreta de la "humanitas" frente a la inestabilidad mística, al inconciente "prehistórico" de la débil conciencia extrahelénica. Pero esta claridad "histórica" sirvió a Roma para desarrollar tendencias y resultados distintos, incluso opuesto a los griegos. No para afirmar un genio purista propio en oposición a la barbarie en una iluminación siempre más amplia. Con el imperio de Roma, todo ese inmenso mundo que la Hélade había alejado de sí, manteniéndolo en un limbo de "prehistoria", irrumpió en la cultura -tomó lugar en la historia- en un grandioso proceso que continuó luego durante toda la Edad Media.
En la arquitectura del Imperio se vieron por afirmarse y potencializarse técnicas tales como la del hormigón y esquemas constructivos como el arco, la bóveda y la cúpula; en fin, morfología y sintaxis constructivas que anteriormente habían estado al margen de la historia del arte. Y por ese camino se vio constituirse un nuevo lenguaje arquitectónico, totalmente no-clásico, en el sentido griego, y de una vitalidad y coherencia no agotadas todavía. Es claro que lo que se expresa con dicho lenguaje es un sentido formal que responde a una exigencia opuesta a las reglas del límite visible griego: la exigencia de extender y ampliar los espacios internos de los edificios que produce como resultado más elementalmente evidente la adopción de esquemas curvilíneos, en lugar de los rectilíneos de la Grecia clásica. Desde sus orígenes, el organismo completo del edificio romano se viene configurando, incluso en las plantas, según esquemas en los que prevalecen las líneas curvas y en construcciones con un predominio del revestimiento que casi lo transforma en regla. Para responder a este sentido formal es que Roma, en vez de adoptar y potencializar el sistema de la estructura trilítica, tanto más accesible después de la enorme experiencia y la ejemplar enseñanza de los griegos, va a recoger justamente entre los oscuros y olvidados restos de una cultura que durante milenios permaneció miserable e informe -nunca llevada a la categoría de expresión artística- los términos de su lenguaje arquitectónico. Seguramente, la técnica del hormigón -técnica destinada a revolucionar los sistemas constructivos y a hacer posibles las primeras (que se cuentan entre las más grandiosas) afirmaciones de arquitectura espacial- tampoco fue creada por los romanos. Existía embrionariamente desde siglos atrás, pero no había sido usada más que en construcciones sin valor arquitectónico, para los cuales, además, no era de ninguna manera la única posible. Aunque pueda parecernos extraordinario a nosotros, que venimos después de Roma, durante

siglos no se comprendieron sus inmensas posibilidades. Esto nos demuestra cuan fatua es la búsqueda, demasiado favorecida por cierta arqueología, de los orígenes de los medios técnicos -como de las formas de construcción- abstractamente entendidos. En efecto para la historia de la arquitectura no tiene ningún valor real llegar a saber que la cal para unir piedras irregularmente talladas había sido usada por los fenicios; que un tipo de conglomerado **(pisé)**, según Plinio el Viejo[1], fue utilizado por Aníbal de España para la construcción de depósitos de agua y en muros de África y en los alrededores de Tarentum; o que, finalmente, el verdadero hormigón (en Oriente unido por lo general con yeso, en Grecia y en Italia con argamasa) se encuentra en uso desde aproximadamente el año 500 a.C. en Chipre, donde se habrían reconocido los ejemplos más antiguos, o en los muros de Megara Iblea (quizá antes de 482 a.C., o luego en las construcciones del teatro de Segesta (III o II a.C.) o, para limitarnos a Italia, en los muros fortificados de Alba Fucense (erigidos después de 310 a.C.), y así sucesivamente, hasta que Catón, en la primera mitad del siglo II, lo menciona como una técnica del todo común.
Delbrück sostenía que tal técnica se había difundido en el Mediterráneo occidental partiendo de Fenicia y tierras vecinas; pero que no era observante en ella progreso alguno desde su empleo en las obras del segundo milenio a.C. en Egipto hasta promediar el siglo II a.C. En ese momento "los arquitectos, obligados, por la súbita transformación de Roma en una importante capital helenística, a mirar a su alrededor para encontrar un método de construcción sólido y económico, decidieron hacer un uso más amplio del hormigón, que hasta ese entonces había sido empleado muy poco en Occidente, aunque fuera conocida desde largo tiempo atrás su utilidad en materia de fortificaciones"[2]. Pero seguramente no hubiera bastado esta necesidad para hacer del hormigón el medio magnífico que fue para las inmensas construcciones imperiales, si no hubiese existido además lo que en cada arte es el **primun** y que, en último análisis, determina el valor y el empleo mismo de cada técnica: un sentido de la forma que le da valor; en nuestro caso, la característica voluntad romana de expansión espacial. Pues esa técnica se conocía desde milenios, probablemente en todos los países (también en Nínive y en Babilonia se había unido los muros con alquitrán) y otras ciudades habían sido fundadas y construidas rápidamente, pero el hormigón había quedado siempre al margen de las prácticas constructivas como cosa de empleo limitado y fortuito. Fue el impulso de levantar muros, de cubrir con arcos y construir cúpulas lo que indujo a los romanos a adoptar y perfeccionar la técnica del hormigón; y fe la voluntad de dar forma a espacios internos en tensión lo que los llevó a acoger y madurar los arcos, las bóvedas, las cúpulas. Cada una e estas elecciones está estrechamente ligada a las demás, recíprocamente se condicionan, y juntas configuran la coherencia de un lenguaje constructivo, secularmente articulado con el objeto de expresar una forma espacial que por sí sola las legitima, y que es característica exclusiva de la civilización romana entre todas las civilizaciones antiguas.

2. Por eso algunas puntualizaciones podrán parecer excesivas o extrañas a nuestro argumento. Son sin embargo del todo pertinentes, porque no se comprende la arquitectura bizantina del siglo VI, ni por lo tanto San Marcos, sin esclarecer ese punto. San Marcos (Fig. 20, 21) está formada, esencialmente, por la fusión de cinco elementos espaciales, cada uno de los cuales consta de un ambiente centrado cubierto por una cúpula sobre pechinas, y circundado por un ambulacro. A la crítica concreta de la iglesia, es decir, al análisis de lo que ésta expresa artísticamente a través del lenguaje de los espacios, interesa el hecho de que dichas unidades espaciales habían ido madurando técnica y constructivamente en el ámbito de la civilización romana y no en ningún otro. Se trata de una "historia", o, si se prefiere, de una filología, que explica su característico sentido formal. Sobre esto volveremos más detalladamente; por ahora baste, para tener una idea, comparar sumariamente edificios romanos donde ese núcleo espacial aparece formado (como Santa Constanza o el Baptisterio Lateranense), con edificios de las provincias orientales más o menos contemporáneos y de plantas análogas, tales como la rotonda del Santo Sepulcro, en Jerusalem, o en las más tardías iglesias de Bosra de Garizim, o el octágono de Wiranshenir, etc. De la comparación surgirá en seguida la divergencia -no sólo figurativa, sino también de sentido histórico y semántico-, a que llevó el uso de la cúpula

[1] N. II., XXXV, 48.
[2] Delbrück, **Hellenistische Bauten in Latium, II, pp., 85-91.**

verdadera materializada en hormigón en Roma y Occidente, y el empleo por otra parte del techo de madera, cobertura imperfecta y no estructural, en Oriente. Ante todo se da una diferencia entre las **proporciones** de las distintas partes. En Santa Constanza (Fig. 1, 2; Lám. I), y en general en los monumentos romanos occidentales, el ambiente central no domina toda la construcción, sino que se coordina a las otras partes, se vuelve una más el conjunto. El ambulacro, que originalmente era un estrecho pasaje delante de la pared, un simple fondo para el orden de las columnas, se transforma en una perfecta nave lateral. Es cubierto por una bóveda anular que gira estrechamente en torno a la cúpula del ambiente central; y ya no es iluminado, mientras que a través de las ventanas, bajo la cúpula, irrumpe la luz plena en el interior del ambiente central, etc.

En los monumentos de la parte oriental del Imperio, en cambio, "la relación entre el ambiente central y el ambulacro es siempre la de un ambiente principal frente a otros secundarios y subordinados. Parece ser que el tipo originario de Roma, y adoptado después en Oriente -región que, en algunos aspectos, era más conservadora que las partes occidentales del Imperio-, se mantuvo allí durante más tiempo que en el de Occidente". Sobre esto no nos pronunciamos, siendo que no es posible establecer con certeza si esta ampliación de las dimensiones y este debilitamiento de los nexos, fue "herencia helénica del oriente del Imperio, o bien una nueva transformación del tipo llegado de Roma"; lo que en cambio nos parece seguro es que el uso de la cúpula romana o del techo de madera helenístico fueron determinados por una u otra forma. El esquema primitivo indiferenciado se fue articulando de diversas maneras con relación a la diferencia de cobertura. En Oriente queda inmóvil el viejo techado helenístico; allí se mantiene por lo tanto esa amplitud inerte del espacio central que en Roma, en cambio, bajo la acción de la envolvente cobertura cupular, se contrae y se articula, al punto de que no debe maravillar el hecho de que "el tipo romano-occidental de la pequeña construcción central abovedada se mantenga en el occidente del Imperio, tanto en los grandes centros como en Roma misma, desde el siglo II al VI". Volviendo a la comparación entre los dos monumentos constantinianos elegidos (Santa Constanza de Roma y el Santo Sepulcro, de Jerusalén), los cuales en cierto modo señalan el origen de una fase característica e importante de este proceso, notamos aún, siguiendo a Krautheimer, que, "la iglesia del Santo Sepulcro, como mausoleo, está ligada a la tradición del mausoleo romano del mismo modo que Santa Constanza... (son) ... construcciones afines, pero se han desarrollado de distinta manera; es decir, Santa Constanza sigue la forma de la concepción arquitectónica romano-occidental, la iglesia del Santo Sepulcro se inspira en la tradición arquitectónica romano-oriental.

Si bien la tradición del monumento sepulcral romano ha sido la base tanto de la iglesia de Santa Constanza como de la iglesia del Santo Sepulcro, esta tradición fue notablemente modificada en Jerusalem; el ambulacro que gira alrededor del ambiente central es angosto y estrecho como lo es todavía en Santa Constanza, y como habría de serlo en Oriente, incluso durante el desarrollo posterior. Con ello se extiende el ambiente central mismo y todo el interior. **Le faltan las bóvedas y, por lo tanto, esa concentración del espacio tan característica del ambiente central en todo el occidente del Imperio. Falta esa forma redonda, clara y decidida que distingue a Santa Constanza"**. Y nunca se repetirá suficientemente que en los edificios romano-orientales, respecto a los módulos originales de la Urbe, se trata no sólo de medidas agrandadas, sino de una concepción del espacio del todo diferente, en la que la grandeza no es un elemento accesorio sino esencial de la manifestación arquitectónica; la amplitud y la extensión del espacio no significan sólo el engrandecimiento de un tipo ya adoptado...", dice Krautheimer[3]; se trata de una justa constatación, pero con una interpretación que nosotros modificaríamos. Pensamos en efecto que las dimensiones relativamente mayores del ambiente interno en Oriente no deben entenderse como el **engrandecimiento** de un tipo romano-occidental importado, sino más bien como efecto de la persistencia de un módulo anterior al influjo romano, incluso helenístico, persistencia que aún es posible en virtud del tradicionalismo local, que sigue usando el sistema del techado como cobertura, el cual no influye para nada sobre las dimensiones, proporciones y articulaciones del ambiente subyacente, ni tampoco sobre la forma; este techado puede superponerse, por decir así, "a cosas hechas" sobre edificios de cualquier forma (por ejemplo, obviamente, sobre las basílicas). En Roma, en cambio, justamente la presencia de las cúpulas determina no ya una

[3] En "R.A.C....", cit. passim.

restricción (por el contrario, la más amplia dilatación espacial es característica del gusto arquitectónico romano) sino una conexión, una articulación de espacios.

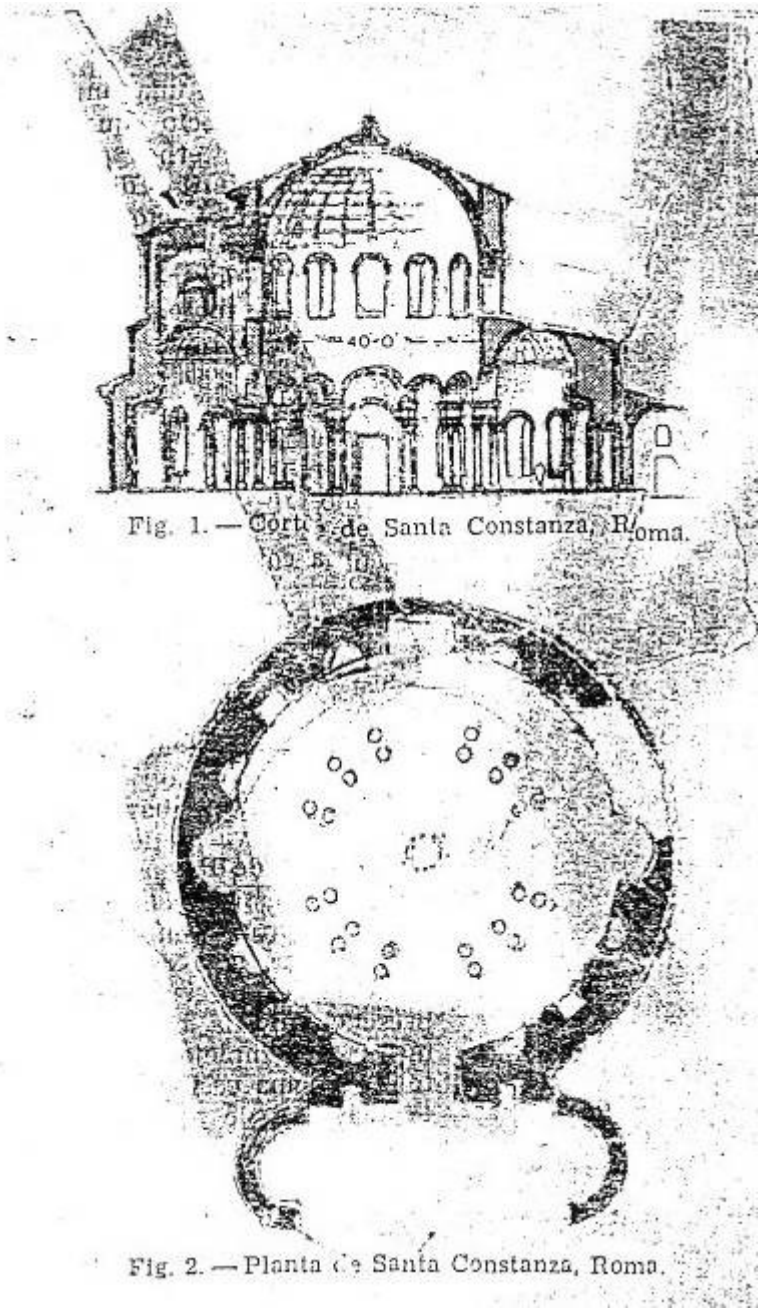


Fig. 1. — Corte de Santa Constanza, Roma.

Fig. 2. — Planta de Santa Constanza, Roma.

3. Se trata, entonces, de dos diferentes concepciones espaciales y, por lo tanto, de dos realidades artísticas distintas. Y es justamente por el conocimiento verdadero de la diversidad -conocimiento que está ligado a nuestra posibilidad de caracterización, y, por lo tanto, a la individualización crítica de los datos artísticos- que el hecho, aparentemente sólo técnico, de la presencia o ausencia de las bóvedas y cúpulas estructurales de mampostería, tiene un valor determinante. Santa Constanza y, en general, los edificios de Roma y de Occidente (hasta plena Edad Media y el arte románico inclusive) tienen este carácter de organización espacial, porque son el directo resultado de la enérgica resolución final de un ininterrumpido proceso constructivo, cuyo elemento "crítico" es, precisamente, el uso de bóvedas y cúpulas. Es la presencia de la cúpula la que, llevando consigo, constructivamente, el complejo problema del sostén articulado y el contrafuerte (problema casi inexistente, o, por lo menos, incomparablemente más simple allí donde se usan coberturas de techados de madera) conduce a la necesidad de que los miembros del edificio entero se dispongan y se articulen en relación a la solución. A la construcción propiamente romana del ambiente cupulado central circundado por el ambulacro anular, como en Santa Constanza, por ejemplo, se llega justamente por esta vía.

El punto de partida es el edificio elemental primitivo, compuesto de un grueso muro cilíndrico,

que sostiene una cúpula semiesférica. De esto se pasa a la "rotonda" (pero podría ser también de base poligonal) aún simple, pero con nichos excavados en el interior del espesor del muro: el Panteón (Fig. 3, 4, 5; Lám. II), por ejemplo, donde la pared es lisa y continua (de un espesor que alcanza casi 7 mts.) pero no maciza, sino cavada en el interior por exedras y nichos alternamente semicirculares y rectangulares, que tienen el objeto evidente de aligerar el excesivo espesor sin debilitar el valor de sostén con respecto a la cúpula, puesto que constituyen, entre ellos, contrafuertes internos.

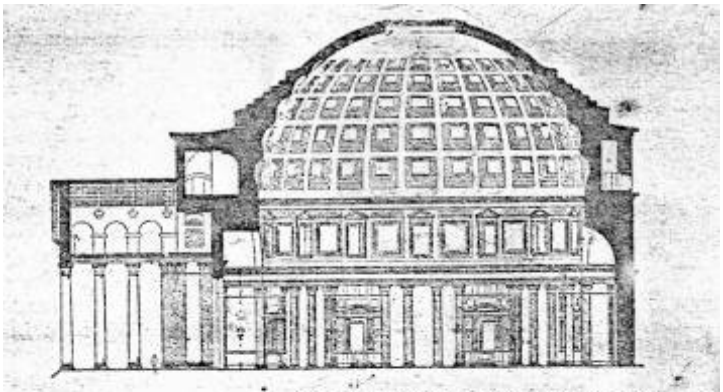


Fig. 3. — Corte del Panteón, Roma.

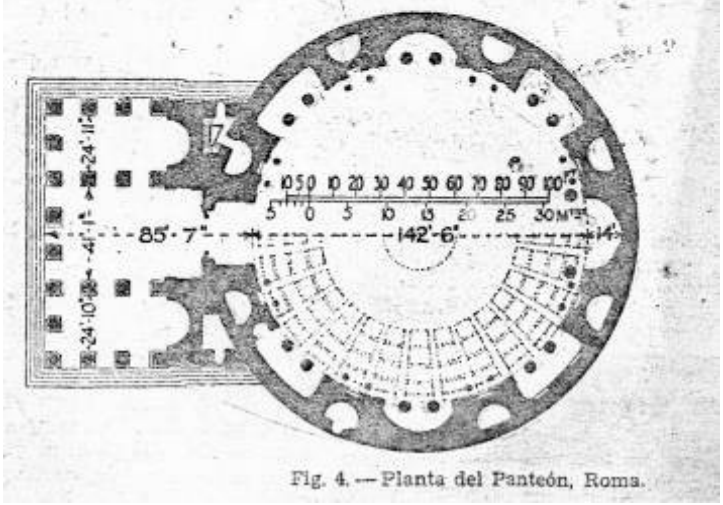


Fig. 4. — Planta del Panteón, Roma.

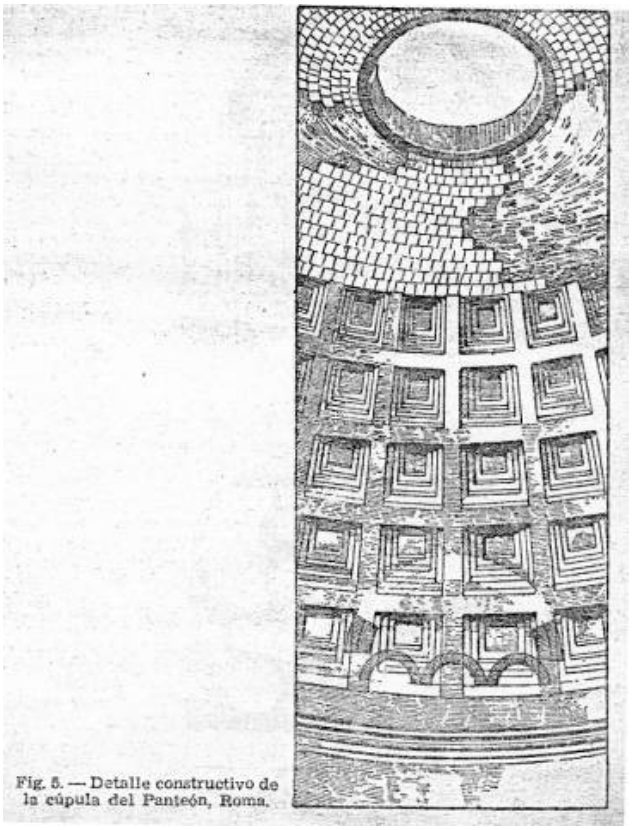


Fig. 5. — Detalle constructivo de la cúpula del Panteón, Roma.

Ese sistema queda largo tiempo en uso -tanto como para poder ser considerado casi la forma normal de edificio central en la época mediorromana- puesto que representa ya, a su manera, un logro perfecto: la sucesión rítmica de los nichos, articulando el espacio interno, antes indiferenciado, dilatando este espacio hasta donde es compatible con la tensión, sin que se produzcan roturas de paredes (lo que corresponde a un momento bien claro ya evidenciado también en las otras artes, del concepto figurativo romano del espacio)[4], reaviva el valor arquitectónico del edificio y al mismo tiempo hace más sólida y elegante la solución constructiva. En efecto, aumenta el momento de inercia del pie derecho, sin hacer más pesada la base, ensanchándolo por medio de los trozos de pared transversales situados entre nicho y nicho. Del acentuamiento de esta disposición esencial, del desarrollo de tales nichos en verdaderos ambientes, nacen soluciones grandiosas, de las cuales nos interesa particularmente, por el momento, una, precisada así por Giovannoni: "se llegó a una transformación de la disposición planimétrica y estática del Panteón cuando los constructores tuvieron la osadía de llevar las exedras desde el interior del núcleo mural hacia el exterior; desfondando por así decir, la continuidad de la pared entera. He ahí entonces los pabellones de Villa Adriana, la sala central de las Termas de Constantino sobre el Quirinal, y el grandioso triclinio triabsidado de Treviri; he ahí, sobre todo, en el Ninfeo de los Huertos Licinianos, conocido con el nombre de Templo de Minerva Médica (Fig. 6, 7). El encuentro de los ábsides (con una solución complementaria a la ya vista para las pequeñas bóvedas internas en los túmulos, o para los nichos en el interior de la paredes de los mausoleos) constituía los nudos esenciales de resistencia al empuje allí concentrado por la bóveda principal o por los arcos dispuestos en el perímetro. Y el esquema mural, mientras tanto, se afinaba en el espesor de las bóvedas y los muros, sustituyendo el concepto de la exuberante resistencia de la gran masa pesada por el empuje que responde racionalmente a la resistencia"[5].
A partir de esta solución, el pasaje al esquema de la construcción central con sostenes internos y ambulacro anular es bastante claro; el embrión figurativo está dado por los antiguos mausoleos romanos, formados por cámara central interna, en ocasiones cupuladas y de corredor anular interno, a veces con bóveda de cañón. Pero, constructivamente, el tipo de Santa Constanza es alcanzado sólo cuando las secciones del muro dispuestas entre los nichos, o las exedras del perímetro en los edificios preconstantinianos se despegan del ámbito continuo

[4] v. Bettini, **Pittura dele origini cristiane**, Novara, 1940.
[5] Giovannoni, **La técnica della costruzione presso i Romani, pp. 58-59.**

de éste, transformándose en sostenes libres; de tal manera se establece un pasaje entre el muro externo y los sostenes, embrión del verdadero ambulacro, separado del ambiente central cupulado por un orden interno de soportes. Pero es obvio que esta evolución quedaría constructivamente inmotivada, incomprensible, si no tuviéramos presente que a una disposición planimétrica y estática tan madura como es la de Santa Constanza, se ha podido llegar solamente después de un trabajo secular ininterrumpido, cumplido sobre todo con relación al problema, siempre esencial en la arquitectura romana, de la cobertura y más precisamente de la cobertura en forma de cúpula "central", si es que hubo otras. Todos los elementos de la construcción (muros, pilares, columnas, ábsides, arcos y bóvedas) tienen, en esta secular elaboración, el objeto de concurrir a sostener armoniosamente el brillo terminal de la cúpula.

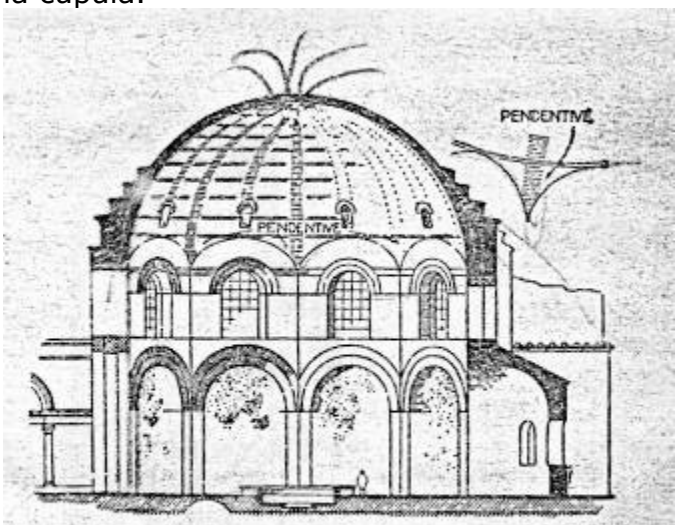


Fig. 6a. — Corte del Templo de Minerva Médica, Roma.

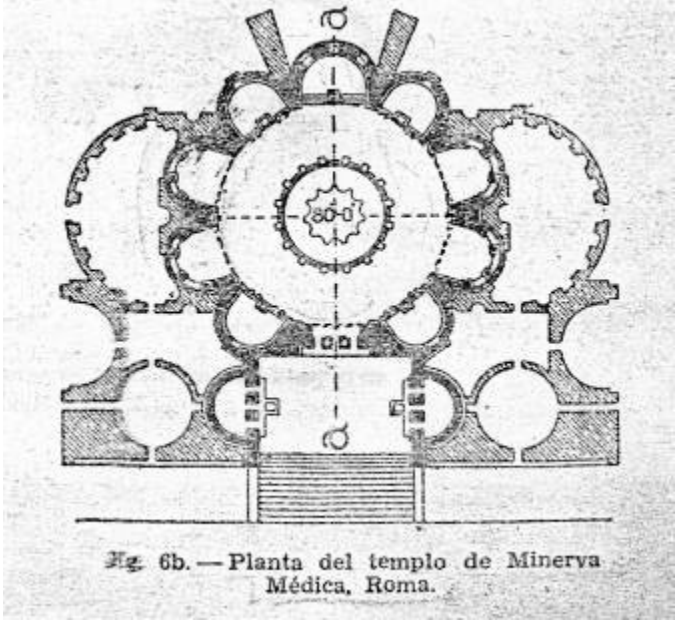


Fig. 6b. — Planta del templo de Minerva Médica, Roma.

El problema fundamental de equilibrio **radiante** que la cúpula implica es resuelto eliminando los empujes radiales mediante el mutuo contraste de los elementos de la construcción, los cuales se disponen-o más propiamente se forman- incluso en sentido figurativo, no ya obedeciendo a módulos plásticos predeterminados, como podrían ser las columnas de la tradición helénica, sino con relación a dicha necesidad estática. La grandísima variedad de los núcleos portantes de la arquitectura romana (pilares diversamente configurados y articulados, sostenes, contrafuertes, arcos, etc., sobre los cuales la superposición de los órdenes clásico no es más que un simple elemento decorativo) sería, sin tener en cuenta una solicitación tan profunda, inmotivada; lo mismo sucede con la disposición de masas y de los espacios en el organismo arquitectónico entero. A determinados valores, a determinados empujes de las

bóvedas, y sobre todo de la cúpula, corresponden necesariamente determinadas soluciones en todo este organismo; así podemos decir que incluso el perímetro de la base -es decir, de la planta- de un edificio de tal tipo es articulado y configurado en estrecha relación con la presencia y el tamaño de las bóvedas y la cúpula. Se comprende de esta manera que, en Santa Constanza y en los otros edificios romanos de ese tipo, Krautheimer haya podido notar "esa concentración del espacio que es característico del ambiente central en todo el occidente del Imperio", y que ella falta en cambio en los edificios orientales, de planta semejante, pero por lo general carentes de cúpula, hasta el siglo VI. Efectivamente, en estos no existe el problema de concentrar el ambiente articulado del centro y de coordinar estrecha y orgánicamente, alrededor de éste, los ambientes periféricos. Allí donde faltan las bóvedas y las cúpulas, los ambientes no se desarrollan como necesaria irradiación del centro, sino que se yuxtaponen al ambiente central; cada uno de los elementos espaciales, en sustancia, queda aislado con el propio techado elemental multiplicable por lo tanto al infinito.
Finalmente, el problema estático de uno de estos edificios centrales helenísticos cubiertos con techos de cabriadas, no es distinto del de una basílica paleocristiana; la forma del ambiente a cubrir es, constructivamente, **indiferente**. De esto se infiere fácilmente por qué tales tipos de edificios centrales, articulados y cubiertos por la cúpula, no pudieron surgir y madurar más que en el ámbito de una tradición constructiva que tenía como técnica constante el uso de bóvedas, y de allí difundirse: de Roma pasar a las provincias orientales, las cuales, aún manteniendo en líneas generales el esquema formal de los tipos, en el fondo aceptaron solamente la disposición genérica (en el ejemplo anterior, el modelo para una construcción central con orden interno de sostenes, ambulacro y corredor externo). Pero sucede, repetimos, que en el pasaje a Oriente, el espacio pierde la unidad romana original, que allí se vuelve innecesaria. El ambiente interno se amplía, se fragmenta en una pluralidad desorganizada; el modelo romano, adecuándose a la tradición local de los edificios centrales helenísticos de ambiente ancho e indiferenciado cubierto de techado (y a veces quizá también con ambulacro de columnas externo; pero éste, aplicado a la parte exterior del edificio propiamente dicho, no es parte constructivamente orgánica del mismo) se disuelve en una vasta pero inerte expansión espacial a la cual se pueden agregar cuantos ambientes periféricos se quiera (de allí los módulos interesantes, pero poco orgánicos, característicos del arte romano-oriental: los octágonos desarrollados en cruz, como el de Iconio proyectado por Gregorio de Nissia, o la cuádruple basílica de San Simón Estilita, etc.)

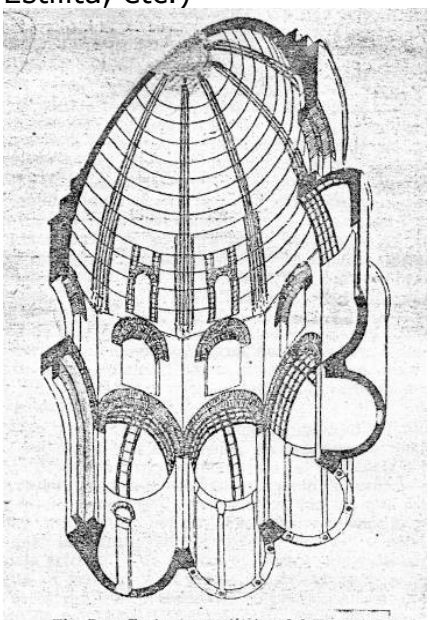


Fig. 7. — Corte axonométrico del Templo de Minerva Médica. Roma.

4. Que esto haya ocurrido es, por otra parte, muy explicable a luz del sentido común; hubiera sido muy raro que las cosas hubiesen sucedido de otra manera. No podía pensarse que en las provincias orientales, profundamente empapadas de cultura helenística, la penetración de la arquitectura romana, de gusto y expresión tan antihelenística, ocurriera sin encontrar resistencia. Hubo resistencia; y fue lógicamente más fuerte en las tierras donde la tradición helenística había echado sus raíces más profundas. De donde la aparente paradoja

-tan usufructuada en beneficio propio por los sostenedores del origen oriental- de que la arquitectura romana haya sido recibida con cierta facilidad en territorios internos (por ejemplo el altiplano anatólico o la Mesopotamia), porque habían quedado casi vírgenes culturalmente, muy poco helenizados, y que, en cambio, haya penetrado con dificultad en zonas más cercanas a Roma y aparentemente mucho más fáciles de colonizar, como, sobre todo, la Siria septentrional. Pero en ninguna provincia como en Siria, dominaba desde hacía siglos -profundamente enraizada- la tradición helenística; es por lo tanto natural que también en el período tardorromano y paleocristiano Siria haya reaccionado contra los últimos resultados de la arquitectura romana del espacio y las bóvedas, y que haya descuidado siempre el verdadero problema.
La tradición helenística, en efecto, última heredera de la civilización artística griega, había conservado como ley expresiva fundamental la representación plástica de un espacio racionalmente definido (evidencia de la relación entre el peso de los materiales de construcción y la resistencia de los sostenes, etc.); y a una cultura que esteba desde siglos antes en posesión de un lenguaje semejante, objetivo, claro, cósmico, el inquieto surrealismo espacial del lenguaje arquitectónico tardorromano debía aparecer, en su tendencia a la irracionalidad, turbio, incongruente, inaceptable. La arquitectura romana había partido también de premisas de alguna manera análogas, de la constatación objetiva del hecho espacial; pero luego, poco a poco, incluyendo cada vez más la exigencia de lo "subjetivo" y lo "temporal", en su expresión, había llegado a dar forma a un espacio irreal, ilusorio, variable en el tiempo, es decir, no representado como entidad inmóvil, sino recreado como aparición mutable. A este fin había venido disimulando, con la técnica del hormigón, la evidencia material de las estructuras, obteniendo así un primer resultado "irracional"; y luego hizo lo propio con la misma evidencia funcional del significado de los elementos constructivos, de los cuales fue ocultando cada vez más el peso, la masa, la resistencia. A esta última la descargó fuera del centro, de la imagen espacial, por medio de una cadena de contrafuertes cada vez más externos. Y la decoración del espacio interno, desde las placas marmóreas al mosaico, siguió coherentemente, y acentuó esta progresiva disminución de plasticidad y racionalidad, esta creciente desmaterialización del espacio.
Por esto no es raro que la arquitectura helenística desde el último baluarte de las provincias de oriente, en las que se había refugiado, buscara desesperadamente oponerse a tal tendencia a la intimidad, a la irracionalidad, a la desmaterialización del espacio y, por tanto, a los medios técnicos y constructivos con los que ésta se expresaba en la arquitectura romana. Por esto se explica la repugnancia a aceptar la técnica del hormigón, a la cual se siguió prefiriendo la vieja estructura de sillares de piedra -que declaraban racionalmente su materia y su pes-, la tendencia a renunciar hasta a los arcos, o a interpretarlos en su función más evidentemente tectónica de ménsulas, la falta de verdaderas cúpulas, la ya notada inmadurez, con respecto a Occidente, de la forma de los espacios. En efecto, lo que las arquitecturas siria y anatólica aceptan de Roma es la forma primordial del espacio romano: el bloque espacial, simple, macizo, indiferenciado, de los orígenes, puesto que éste, justamente por su carácter objetivo, puede adherirse a la tradición helenística. Pero incluso en estos edificios (Isaura, Mirayeh, Esra, Bosra, Wiransheir, etc.) que reciben el plano, redondo o concentrado, romano, la falta de nichos y bóvedas modifican completamente el efecto del interior, la ausencia de la inquieta y ondulante corona de nichos quita al ambiente interno ese efecto de solución óptica de la pared, que era típico del arte mediorromano, y testimonia que la arquitectura siria conservó hasta el siglo VI una forma romana arcaica ya del todo superada en Occidente.

5. La ausencia de bóvedas y cúpulas es aún más determinante. En el arte romano las bóvedas y las cúpulas tienen la función figurativa fundamental de recoger y unificar los espacios, de obtener ese efecto característico de totalidad del espacio al cual se subordinan también todas las formas particulares. Es justamente esta totalidad espacial la que determina el significado propiamente arquitectónico de los edificios romanos y constituye el punto de partida ara la exacta comprensión de las formas particulares que en ella son absorbidas; no se trata de formas tomadas en su singularidad, ni un mero acercamiento de formas unitarias. Ya desde los comienzos, desde la misma adopción de la técnica del hormigón, el acento de la arquitectura romana está puesto no sobre el **elemento**, a la manera griega, sino en la "ligadura", es decir,

sobre la mitad del edificio en su conjunto. La construcción "clásica" griega de bloques de piedra no unidos por material cohesivo, sino obedientes y resistentes en conjunto a la ley de gravedad, declarada plenamente por ellos en su forma plástica y en el esquema constructivo de su conjunto, había fundado el lenguaje arquitectónico propio justamente sobre el significado plástico-estático del elemento unitario. La construcción romana, transformando la técnica de la estructura, sustituyendo las grandes masas que sostenían su propio peso individual por las pequeñas piezas o ladrillos unidos por un fuerte cohesivo que casi anulaba al mismo tiempo la forma plástica y el peso, creó un lenguaje arquitectónico cuyo acento caía, no y sobre el elemento individual sino sobre el nexo sintáctico, que garantizaba la unidad compleja de los elementos.
Los romanos no pensaban más al edificio con relación al valor tectónico o figurativo de los detalles, sino con relación al lazo cohesivo unitario del espacio. Por el contrario, el arte helenístico queda siempre aferrado al detallismo originario, típico de Grecia en cada una de sus expresiones culturales y políticas, así como el universalismo unitario es típico de la "mens" romana en todos sus aspectos. Y tal divergencia permanece también en las construcciones más maduras o más "romanizadas" sirias, como las rotondas citadas. La falta en ellas de bóvedas, de cúpulas, destruye el efecto espacial de la arquitectura romana. Aparecen contradicciones: mientras la disposición fundamental del plano anunciaría una impresión espacial coherente, la falta de las bóvedas niega tal impresión en altura. Parece que estos edificios no han sido pensados coherentemente hasta el final; parece que se hubiera aceptado distraídamente un concepto constructivo, sin llevarlo luego a la conclusión necesaria. Les falta el sentido de totalidad conexa en el espacio entero; las formas particulares se oponen allí, ostentando singularmente su significado tectónico o plástico y adicionándose, no fundiéndose. Este prevalecer de las formas singulares se afirma de mil maneras: en la predilección por el dibujo octogonal de los marcos internos de sostén (de los cuales surgen líneas disyuntivas en la solución de los ángulos), en la acentuación no de los perfiles fundentes y armonizantes, sino de las líneas de contorno nítidas, aislantes, en la acusada definición de la relación tectónica entre pesos y sostenes, opuesta a la no tectónica absorción de ellos en la masa mural unitaria, que en Roma confería al espacio una unidad ópticamente cerrada. La falta de bóvedas y cúpulas lleva el significado de la construcción al antiguo esquema helénico de miembros horizontales y verticales, contrapuestos para obtener la plena evidencia del juego de las partes pesadas y de sostén, mientras que en los ejemplares romanos este principio es ocultado perfectamente por la fusión de cada particular definición rectilínea en la unidad de la superficie mural, desarrollada en una sucesión continua de bóvedas, recogidas en el vuelo conclusivo de la cúpula. La unidad espacial de los ejemplares romanos es, por lo tanto, completamente malentendida en estas derivaciones sirias, que la traduce en la tradicional, helenística, pluralidad de espacios limitados particulares, aún cuando ellos sean plásticamente movidos y ondulantes según el gusto del "barroco" helenístico. Así, la pared no produce el efecto ilusorio de las superficies tardorromanas, sobre las cuales las puertas, ventanas, arquitrabes, etc., no constituyen más que un reavivarse cromático (óptico-rítmico), sino que, por el contrario, la pared sirve de fondo a las expresiones plásticas relevantes (perfil acentuado de las ventanas, arcos, contramarcos de las puertas) de una realidad tectónica; la pared es entonces, ante todo, una parte del organismo estructural del edificio, concebido racionalmente a la manera griega. Este falseamiento helenístico de los tipos romanos es evidente no sólo en las construcciones sirias, sino también en las de las de la arquitectura armenia que derivan de aquellas. "Que el edificio abovedado del tipo de San Lorenzo de Milán (Fig. 14, 15) se arraigó tarde en Oriente, es demostrado por la iglesia de Zvartnotz cerca de Ecmiazín, surgida en la primera mitad del siglo VII. En ella podemos medir nuevamente la gran distancia que separa a un monumento oriental de uno occidental. Las exedras no sobresalen al exterior, un efecto de rígida sustancialidad, obtenido por una modelación helenística de la pared, diferencia a primera vista esta iglesia de las construcciones romanas, con su efecto de bloque unitario. Lo mismo debe decirse de la impresión en el interior. Los macizos pilares angulares, los perfiles cortantes, la plástica articulación de las paredes, la forma compacta y corpórea que, a pesar de la influencia bizantina, han adoptado los capiteles, despiertan en nosotros, a pesar de la solución de las exedras, el sentido de una compacta sustancialidad, que hace aparecer a Zvartnotz como una copia groseramente helenizada del modelo constructivo tardorromano que había sido

expresado en San Lorenzo. Si comparamos la iglesia armenia incluso a iglesias anteriores, como San Vitale de Ravenna, o San Sergio y Baco de Constantinopla, debemos concluir que en aquélla no ha quedado rastro de este espacio interno indefinido expresado con medios ópticos, que fue el fin más alto de la tendencia romana a desmaterializar el espacio corpóreo"[6].

6. Una relación semejante entre el Occidente y el helenismo se ve aún más aclarada por el distinto carácter que en una y otra zona asumen las decoraciones pictóricas y escultóricas de la arquitectura. En el ámbito helenístico no sólo las mayores estructuras de los edificios (pilares, bóvedas, capiteles, frisos, etc.) son realzadas plásticamente y evidenciadas por su valor funcional, sino que sus mismos partidos decorativos subrayan su propio valor, mientras que en los ejemplares romanos no sobresalen del fondo cerrado de la pared, sino que actúan como bordes perforados de superficies inmateriales, también perforadas: han perdido por lo tanto su efecto tectónico y se insertan, acentuándolo, en el significado óptico, cromático, del fondo. Basta comparar la forma del capitel: en Oriente, grave, macizo, tectónico; en Occidente completamente traducido en "mancha" de color. También es fácil explicar esto. El capitel en el arte griego era un nudo estructural, un ganglio en el juego tectónico de las fuerzas plásticamente acentuado. Pero en la arquitectura romana la relación entre peso y sostén fue transferida desde el nexo arquitrabe-columna, a los muros de ámbito; por lo tanto, también el capitel perdió su antiguo valor. Este debió adecuarse a la impresión de conjunto total del espacio, renunciando a su acentuación plástica. La evolución fue completa en el arte tardorromano, que llevó la secular tendencia espacial romana a la expresión más plena y coherente. En ella, se tuvo una interpretación completamente nueva del capitel con respecto a lo clásico; se tuvo un capitel "adaptado al espacio", cada vez más suelto de las coherencias constructivas, traducido en color, fundido en la nueva e ilusoria pared óptica. Y también el viejo acanto de su decoración se adecuó perfectamente a este nuevo significado; fue taladrado, descompuesto en pequeñas hojas cortajeadas, achatado, reducido a un encaje sin espesor. Esta evolución, notada repetidas veces, se inició en Occidente, donde, como es lógico, fue llevada a su forma más madura; fue aceptada también por Constantinopla con algún retraso (ningún capitel de Santa Sofía aparece "desmaterializado" como los de San Vitale de Ravenna); pero no en las provincias orientales. Allí la decoración del acanto, si bien se vuelve esquemática y abstracta, sigue siendo plástica, helenística, aislada como forma singular, no disuelta cromáticamente y, por lo tanto, tampoco ligada al espacio. Mientras que en los edificios occidentales (basílicas de Ravenna, Parenzo, etc.) y, por reflejo, en los justinianos de Bizancio (S. Sergio y Baco, Sta. Sofía, etc.) el acanto de los capiteles y los marcos aparece ópticamente fundido en el fondo, su substancia despegada de la materia, fluctuante, inmersa en la totalidad de la ilusión espacial, en edificios orientales (Santo Sepulcro de Jerusalem, Kal'at-Siman, Kalbh Lauzeh, etc.) se mantiene, a pesar del influjo bizantino, el modelo denso y neto de la hoja, anclada al duro fondo del relieve que en su plena textura plástica, corpórea, no ilusoria, da realce a la forma singular y no la diluye en valores ópticos sino que conserva el significado de la articulación plástica de la parte, en un juego de fuerzas tectónicas.
En resumen, hay también aquí ese neto contraste, muchas veces indicado, entre el gusto romano que priva cada vez más a toda forma singular de su significado tectónico y plástico para reducirla a mera función del efecto total del espacio, y el gusto helenístico, que sigue proponiéndose un efecto tectónico y se vale para ello –como punto de partida- de la forma particular, que por lo tanto rehúye diluir ópticamente y, por el contrario, presenta a la vista la plástica evidencia de su función estructural.

7. El contraste es observable en cada mínimo detalle, del cual da una explicación crítica concreta. ¿Por qué, por ejemplo, la arquitectura de las provincias orientales tiene tan poca simpatía por el pulvino□, que nace en el arte romano (donde se encuentra en estelas funerarias del siglo II, y en la arquitectura monumental es anunciado ya en esos rasgos de arquitrabe que en edificios como las Termas de Caracalla y la Basílica de Majencio se interponen, aislados

[6] Zaloziecky, loc. Cit, pp.135-136.
□ Pulvino: Elemento cúbico colocado entre el capitel y la terminación del arco que apoya en la columna, característico de la arquitectura bizantina (N. del T.)

entre columnas y arcos) y alcanza su plena madurez en Ravenna? Justamente porque el pulvino permite a la tendencia romana traducir las formas individuales en motivos de una transfiguración óptica del espacio es que permite expresarse con mayor coherencia. "Bastaría esto para indicar su origen romano occidental"[7]. "El pulvino, marcando un corte justo en el encuentro de la carga y la resistencia, interrumpe la continuidad funcional de los elementos constructivos y les permite resolverse en valores de pura decoración: las columnas menos rigurosamente condicionadas a un deber de sostén pueden accionar, con su sucesión, un puro ritmo lineal en el espacio, las paredes pueden transfigurarse pictóricamente en la textura cromática de la decoración dorada, los capiteles se alejan de la estructura plática que tenían en el arte clásico y, a través de un gradual desarrollo, asumen formas siempre más simples, más aptas para dar relieve al valor de la superficie perforada por el tupido enjambre lineal de la decoración. Así, los valores luminosos y cromáticos se organizan y componen con un rigor de coherencias no inferior al de la estructura plástica del clasicismo; desde lo particular hasta el conjunto, la búsqueda del artista es la determinación de un ritmo cromático siempre más alto y extendido. Tal como análogas búsquedas en pintura conducen a achatamiento de la forma y a la desarticulación de las uniones plásticas para reducir todo valor formal a un valor de límite entre zonas cromáticas, así en arquitectura, al rigor de las estructuras clásicas sucede la búsqueda de la desarticulación de las estructuras mismas para reducir la profundidad espacial a la superficie cromática..."[8]. Y es natural que también el pulvino alcance su forma más perfecta y su significado más pleno en Ravenna, donde las tendencias tardorromanas son llevadas a su culminación; que, en cambio, sea aceptado sólo fortuitamente por el gusto aún helenístico de las provincias orientales, y en seguida hecho más pesado, anudado al capitel, conduciendo, en suma, no a resolver cromáticamente, sino a acentuar plásticamente el valor tectónico del capitel mismo.

8. Suerte análoga sigue la decoración de mosaico, que lleva a la máxima intensidad la transfiguración tardorromana del espacio, disolviendo las paredes que lo definen en puro color. Por medio del mosaico el espacio no aparece limitado por paredes ni siquiera perforadas, incluso de superficies ilusorias, sino que es transformado en una densa, cambiante fluctuación, bajo las tensiones más o menos fuertes de la luz, de una irreal, fabulosa, ilimitada dimensión. Por lo tanto, la decoración dorada alcanza, ella también, su máxima madurez en Ravenna, mientras en Oriente no existe con anterioridad a las directas inserciones bizantinas después del siglo VI. La causa es siempre la misma. En la arquitectura oriental, helenísticamente condicionada, la pared conserva una función netamente distinta de la que cumple en la arquitectura romana: la función, ya lo hemos dicho, de límite táctil, de cerrado apoyo al juego plástico de las articulaciones tectónicas. En una pared semejante, severamente maciza, no podía, es obvio, encontrar aplicación, ni tampoco en edificios con coberturas de piedra o techados sobre cabriadas, que contradecían tan íntimamente la tendencia a la ilimitada ilusión espacial, fundamento mismo de la decoración dorada. Como prueba está el hecho de que ésta es aplicada en las cúpulas, antes que en otro lado, en Roma, donde a los ejemplos conocidos desde hacía tiempo hay que agregar el Templo de Minerva Médica recientemente descubierto, cuya cúpula estaba justamente decorada con mosaicos[9].

Capítulo II
La arquitectura bizantina

En esta antítesis entre Roma y el persistente helenismo, Constantinopla se mantiene, hasta el siglo VI, en una posición intermedia de equilibrio inestable. Sólo en ese siglo, con las grandes obras justinianas, Bizancio acoge, si bien con cierto retraso como veremos, el sentido espacial tardorromano, y da de él su propia interpretación. Esta adhesión es definitiva para el arte bizantino. Pero podemos llegar a una constatación semejante sólo después de haber aclarado,

[7] Idem. Zaloziecky.

[8] Argan, L'architettura protocristiana, prerrománica e romanica. Firenze, 1936, pp. 11-12.

[9] Cfr. Caraffa, loc. cit, p. 20. Otros ejemplos: Templo de Diana en Baia, cúpula del Mausoleo de Diocleciano en Spalato, Santa Constanza, etc.

como tratamos de hacerlo, desprejuiciadamente, los caracteres auténticos, constructivos y figurativos, de las dos grandes zonas, occidental y oriental, del Imperio Romano. Sólo así se puede haber salido del viejo equívoco, y afrontar el problema de los orígenes y significado del arte bizantino con alguna posibilidad de éxito.

1. En efecto, es sobre todo a propósito del arte bizantino que las posiciones opuestas de los estudiosos de las diversas tendencias se hacen más rígidas y perentorias. ¿El arte bizantino es romano por sus orígenes –como diría en sentido común o la reflexión sobre el hecho de que Constantinopla fue construida casi de la nada como directa propagación de Roma, llamándose Nueva Roma, y sus habitantes se dijeron y pretendieron ser llamados romanos (considerando el origen griego como una sangrienta ofensa[10]- heredando el derecho, la administración, y todas las otras expresiones sustanciales de la cultura romana? ¿O es el arte bizantino de origen helenístico, como sostuvieron Ainalov y después de él muchos otros estudiosos, apoyándose en datos geográficos y lingüísticos, en las evidentes tentativas de resucitar la antigua cultura de la Hélade en la Bizancio del "segundo período áureo", y también en la presencia de algún característico elemento figurativo, etc.? ¿O, finalmente, son sus orígenes orientales, como pretendió Strzygowski (y hubo un momento en que pocos estudiosos quedaron inmunes a sus teorías, que abrían nuevos y fascinantes horizontes) postulando un "oriente" artístico, indeterminado e inaferrable para él mismo; fabricado –con una técnica que Kondakov había denunciado como mero "juego arqueológico"- por medio de una nebulosa y complicada serie de peticiones de principio, que consistían, en sustancia, en extraer de las culturas artísticas conocidas (tardorromanas, bizantina, medieval) ciertos elementos y aspectos favorables, y construir con ellos, a un "lugar artístico" llamado "Oriente", y proyectando a éste arbitrariamente hacia atrás en el tiempo, para poder así asumirlo como la fuente primera de dichas culturas, es decir, en dar como demostrado justamente aquello que se debía demostrar? Este es "el problema" polifacético, debatido hasta el aburrimiento, de la arqueología del Bajo Imperio. Acerca de su solución no creemos que quede duda alguna. Particularmente por lo que nos ocupa aquí, es decir los edificios con cúpula (la casi totalidad de Constantinopla desde el siglo VI en adelante), aparece claramente que la hipótesis de que ellos sean de origen helenístico u oriental no puede sostenerse después de que cada prueba demuestra que, ya sea la cultura helenística, ya sea la oriental, no poseían en el propio patrimonio este sistema de cobertura, aun cuando eventualmente aceptaran modelos de edificios cuya forma había sido alcanzada gracias a ese sistema y, por lo tanto, en el ámbito de otra tradición: la romana. En este orden de cosas una técnica que tenazmente conservaba las estructuras de piedra para tallar y las coberturas de palcos arquitrabados o techos sobre caballetes de madera, nada podía enseñar a los constructores de Bizancio. Estos tomaron directamente de la cultura arquitectónica de Roma los procedimientos técnicos de la mampostería, la forma de empleo de los miembros -en suma, toda la tradición, ya sea en su aspecto gramatical como en el sintáctico- los principios fundamentales de la organización de los espacios arquitectónicos, y los mismos tipos de esquemas edilicios o urbanísticos (terraplenes, puentes, viaductos, acueductos, diques, depósitos, cisternas, muros de ciudades, termas, fortificaciones, palacios, tetros, estadios, columnas honorarias, templos, basílicas, batisterios, mausoleos, etc.).

2. De manera particular el carácter "imperial", áulico y "cristocéntrico" de la cultura bizantina del período de Justiniano, con su vuelta al romanismo político
y a la universalidad cristiana, indujo a los arquitectos de la corte, y en primer lugar a Antemio de Tralle, a reasumir, con una participación más profunda, el maduro sentido del espacio unitario de la tradición arquitectónica de Roma, pero transfigurado, con una dimensión ilimitada, obtenida por la disolución de la pared y por las bóvedas con color. Esto, en último análisis, era lo que condicionaba las técnicas y los esquemas constructivos y, en fin, todas las formas del lenguaje arquitectónico.
Como mejor que nadie demostró Zaloziecky, el edificio de Sta. Sofía de Constantinopla (Fig. 8, 9, Lám. III) por ej., ordenado por Justiniano y creado por Antemio, dado su carácter

[10] Ver, por ejemplo el informe de la segunda embajada del obispo de Cremona, Liutprando, secretario de Otón I, en Bizancio, al emperador Nicéforo Focà. (Sir Galahad, **Byzance**, ed. franc. Payot 1937. Pág 222 y siguientes).

constructivo y artístico, debe considerarse fundado sobre la base de la arquitectura tardorromana del espacio unitario.
En el exterior, el predominio de la unitaria masa del bloque se alcanza por medios óptico-superficiales; en el interior el similar predominio de un espacio cerrado por bóvedas se obtiene a través de medios ilusionistas. La formación de Sta. Sofía como obra de arte arquitectónica puede ser esclarecida sólo por el conocimiento de las bases universales del desarrollo de la arquitectura tardorromana. En este aspecto, éste difiere fundamentalmente, tanto de la antigua arquitectura oriental en la que el espacio se resuelve en una masa oprimente, como de la arquitectura griega sin bóvedas, resuelta con peristilos externos.
En cuanto a la derivación concreta, sea de la forma total como de la aplicación de las particularidades, éstas reconocen su origen en la forma espacial general medios y tardorromana. En la historia de la arquitectura romana de bloques espaciales, podemos seguir paso a paso la sucesiva maduración de la forma constructiva de Sta. Sofía. La formación ovalada del espacio, el espacio central cubierto por cúpula, la obtención del movimiento dinámico del espacio por medio de exedras, la técnica ilusionista de paredes inmateriales, el ocultamiento de os medios constructivos en los ambulacros, el sistema de sostén, son todos elementos procedentes de la arquitectura romana, sobre todo de la arquitectura romana profana de las termas y los palacios.
La coherencia de Sta. Sofía con la arquitectura romana mediterránea resulta a veces también de su relación con la del Asia Menor y de Siria. Estos territorios eran difusores del arte constructivo greco-helenístico de las coberturas sin bóvedas y de los peristilos. El edificio con bóvedas y bloques macizos penetró allí solamente a través de la arquitectura romana, y ésta por llegar más tarde y encontrar una tradición ya fundada, no pudo arraigarse profundamente. No encontramos, en efecto, ningún precedente, siquiera indirecto, de Sta. Sofía, en Asia Menor ni en Siria; allí las más importantes y monumentales construcciones de iglesias, que deberían valer como precedentes, no poseían bóvedas; una adopción activa de la construcción abovedada se tuvo solamente bajo la influencia de la capital bizantina. También la iglesia de San Juan de Éfeso (Fig. 26), que ha sido considerada como precursora del desarrollo del arte de la capital, y como modelo, sobre todo, de la iglesia justiniana de los Apóstoles (Fig. 25), surgió en cambio y efectivamente como su imitación. La expresión formal, rústica, sólida, que especula muy poco con efectos ilusionistas, de la iglesia de San Juan de Éfeso -según surge si se la compara con Sta. Sofía de Constantinopla- demuestra que no puede ser considerada como modelo de las construcciones de la capital. El hecho de que los dos constructores de Sta. Sofía provinieran del Asia Menor no alcanza a demostrar que ellos hayan llevado a Constantinopla las formas constructivas de su lugar de origen, porque el lugar de nacimiento de un arquitecto no dice nada de su escuela artística ni de su orientación.
Como en toda la arquitectura tardorromana así también en Santa Sofía, la forma particular es sacrificada a la impresión compleja del efecto óptico-ilusionista del espacio. La forma singular es determinada sobre todo por la impresión total y su mayor parte no tiene función tectónica alguna. Los trabajos ópticos perforados se propagan de Constantinopla al Asia Menor y a todos los territorios mediterráneos occidentales, a los que, en primer lugar, llegan con retraso, y en segundo término, no enraizan como en Occidente, porque la forma singular conserva allí su efecto plástico-corpóreo acentuado, correspondiente a la tradición helenística radicada desde la antigüedad. También la historia de la decoración confirma lo que se dijo de la arquitectura. La disolución más precoz y fuerte de la representación plástica sustancial de la forma individual en favor del valor espacial ocurre en Occidente, mientras que Constantinopla, que asume también esta tendencia y se apropia de ella, no la acepta todavía tan radicalmente y, asimismo, toma en préstamo algunos elementos de la tradición helenística. Las provincias mediterráneas orientales,
fuertemente helenizadas, son apenas afectadas por estas nuevas tendencias ópticas. Esta determinación coincide perfectamente con la historia de la arquitectura tardoantigua. La arquitectura espacial de bóvedas fue la primera en reconocer como fenómeno que le atañía el juego óptico de la luz y la sombra. La arquitectura helenística peristílica y sin bóvedas, admitió solamente el relieve que sobresale de la forma corpórea de la pared.

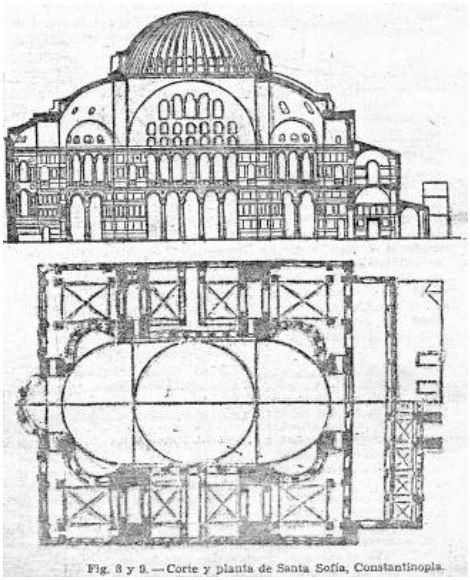


Fig. 8 y 9. — Corte y planta de Santa Sofía, Constantinopla.

Entre estas dos direcciones oscila por algún tiempo Constantinopla, hasta que, por el progreso de la arquitectura mediterránea del espacio, también ella asimila las nuevas tendencias. La periferia oriental aceptó el nuevo estilo pero hesitando, y sólo en la medida en que éste era impuesto por la difusión en esas tierras de la arquitectura bizantina. En general la arquitectura espacial romana persistió en esos territorios grecohelenísticos como un fenómeno raro y en muchos lugares se dio en cambio un extraño retorno a la antigua tradición clásica.
Solamente el imperio extranjero del Islam aceptó en Bizancio la arquitectura del espacio, la difundió más lejos, y de esa manera se volvió el verdadero heredero de la tradición constructiva tardoantigua en tiempos más avanzados, en los territorios romanos marginales.
Santa Sofía, como monumento arquitectónico en el que se realiza una cierta idea artística concreta y toma forma un concepto constructivo determinado, refleja también en sí ciertas tendencias generales. En relación a la arquitectura paleocristiana marca un momento retardado; con respecto a la romana profana, un momento progresivo: logra un acuerdo y equilibrio entre estas dos direcciones. Lo romano, lo antiguo y lo cristiano se funden aquí en una nueva creación arquitectónica. Es de una profunda base espiritual que se eleva como símbolo de su tiempo la más potente creación arquitectónica de la época justiniana. Esta compenetración de las dos fuerzas más potentes del momento en el final del mundo antiguo, la encontramos en los territorios más diversos y en las más diversas ideas. Ella actúa más fuertemente en el occidente del Imperio. Allí en el siglo V el sostén principal del arte romano antiguo, es decir el Imperio Romano, va a la ruina. Pero la idea cristiana puede desarrollar mucho más libremente su penetración espiritual en todos los órdenes de la vida. En los países occidentales del Imperio, en los siglos V y VI, el mundo antiguo romano parece descender cada vez más hacia la sombra. Pero es esta caída del mundo antiguo la que prepara el medioevo occidental.
Todo lo contrario sucede en el Imperio Romano Oriental. La antigua institución del Imperio es mantenida allí íntegramente y sin solución de continuidad; en consecuencia, tampoco en Cristianismo puede penetrar en la misma medida que en el territorio occidental. Se encuentran allí un compromiso entre el concepto imperial y la concepción cristiana del mundo. Debemos justamente a este compromiso que el arte antiguo por última vez, en la época justiniana, haya tenido una rica floración otoñal lo bastante intensa como para fecundar la cultura artística bizantina durante todo el medioevo. En la época justiniana el Imperio Romano revive en forma exaltada. La renovada unión política con la madre patria, Italia, la revitalización del concepto imperial romano de la universalidad del poder temporal, la unificación y la codificación de las leyes romanas, indican que la nueva Roma desarrollaba inflexiblemente la continuidad de la vida del mundo antiguo. LA diferencia entre el antiguo Imperio Romano y el nuevo consistía sobre todo en que este último era también cristiano. Pero la cristianización, en Constantinopla, fue referida más a la forma que al contenido. Religión de estado, reglamentación de muchos asuntos eclesiásticos a través del emperador, una liturgia que invadió a la Iglesia con un ceremonial de corte y que tuvo como consecuencia la protocolización rígida de las funciones del culto, la transmisión de nuevas fórmulas que se habían vuelto consuetudinarias por la

rutina en la vida religiosa, todo testimonia que el cristianismo quedaba englobado en la envoltura externa del antiguo sistema estatal, sin poder por el momento penetrar enteramente la vida.
Ejemplo fiel de esta relación entre el antiguo Imperio y el Cristianismo es la iglesia de Santa Sofía. Una iglesia de palacio justiniana, en la cual la arquitectura cristiana alcanza un acrecentamiento hasta entonces inaudito en su monumentalidad.
Esta monumentalidad es obtenida por medio de la forma constructiva de la arquitectura romana. El romanismo es atenuado por una inmaterialidad paleocristiana, pero no tanto como para que se pierda su prevalente acción.
Posteriormente, en todo el arte constructivo del imperio Romano de Oriente, las tendencias paleocristianas no logran penetrar enteramente la arquitectura romana antigua y resolverla.
A este problema de historia universal, el bizantinismo, con todas sus fuerzas, permaneció fiel durante siglos, y si bien con efecto atenuado, perseveró en el romanismo hasta su ocaso"[11].

3. Esto no significa, sin embargo, que la tradición helenística no haya tenido también, sobre las adaptaciones y desarrollos bizantinos de los esquemas romanos, una acción real; pero el estudio de esta influencia debe ser expurgado de las inconsistencias y de las generalidades de la arqueología tardorrománica y devuelto a la concreción de los hechos verdaderamente historiables. Que en la cultura figurativa bizantina entraran, en el segundo y tercer período áureo sobre todo -pero también ya en la época justiniana- muchos elementos iconográficos de origen griego, es algo inmediatamente evidente: lo que no es legítimo -o mejor dicho, que no es aceptable en una historia concreta del lenguaje figurativo bizantino- es deducir de tales aportes una helenización sustancial de ese arte. Es obvio que se trata de simples y puros préstamos de léxico, que han perdido todo su significado original al ser inervados por una sintaxis completamente diferente. Ésta es, justamente, la sintaxis del espacio desmaterializado, ilimitado, ilusorio, que se madura a través de la experiencia, sobre todo arquitectónica, romana. Un mosaico de Dafni, un relieve de cofrecito ebúrneo mediobizantino, pueden recordar también, en su suave hedonismo formal, lejanos ejemplares helenísticos. Pero es la decoración de mosaico en sí misma, con su particular sintaxis también figurativa, la que no puede originarse en la tradición griega; por el contrario, presupone, necesariamente, trastrocamiento completo de toda la concepción griega del espacio y de la forma.
Puesto que la decoración dorada, según hemos visto, se determina como último, más maduro y coherente resultado de la transformación de las paredes en superficies de valor sólo cromático, esta última transformación puede suceder sólo en el ámbito de una tradición arquitectónica que se haya liberado del sistema trilítico griego o del peristilo helenístico, y que, justamente, haya transferido a la pared integralmente cerrada también en lo alto por una cúpula, la entera responsabilidad de la definición de los espacios interiores. Es decir, en la tradición romana. Ésta, cuando para responder al nuevo sentido del espacio reduce dicha pared a un ilusorio diafragma de color, no solamente es conducida a buscar en los revestimientos marmóreos y en las decoraciones de mosaico un efecto cromático más rico sino que, ya que dicha búsqueda responde a la necesidad de dar a la pared un significado de espacialidad inmaterial, lleva necesariamente a reducir las mismas "figuras" a superficies cromáticas sin espesor, con un procedimiento idéntico al que según se ha visto, transforma los antiguos capiteles plásticos en preciosas manchas cromáticas fundidas en el espacio ilimitado. Es por lo tanto un nuevo lenguaje, antitético del lenguaje plástico de la antigua Grecia el que viene madurando en Roma, es éste el acogido por Bizancio; es por lo tanto obvio que los desvanecidos residuos de esquemas figurativos helénicos que pueden confluir, junto con otros de origen oriental y occidental, no tienen ningún significado real para una crítica y para una historia realmente concreta. Hubo efectivamente una contribución de la tradición helénica al arte bizantino, pero ella es visible en otros espacios.
Ahora, con el fin de hacer nuestro discurso más preciso y expedito y para que resulte más firmemente asentada la idea de esa particular forma espacial bizantina que vemos hoy realizada en San Marcos, habrá que resumir y declara mejor todo lo que se ha venido sugiriendo hasta ahora, y, particularmente, ver cómo se madura y expresa el concepto romano del espacio, en qué medida éste es captado por el arte de Antemio de Tralle, qué papel

[1] [1] Zaloziecky, loc. cit, págs. 239-247.

desempeña en las grandes obras bizantinas del siglo VI la tradición arquitectónica helenística, y qué influencia tiene la experiencia paleocristiana de las basílicas.

Capítulo III
El sentido romano del espacio

Toda evolución constructiva, como dijimos, está solicitada y determinada por la evolución del lenguaje propiamente arquitectónico: vale decir, por la evolución de las formas espaciales que son el léxico de que se vale la arquitectura para expresarse artísticamente.

1. "Debemos a Roma la asunción artística del espacio en la arquitectura", escribe Zaloziecky: la verdadera y propia arquitectura como lenguaje espacial nace en Roma. Hoy, después de 2000 años de experiencia arquitectónica desarrollada en el camino iniciado por Roma nos resulta fácil afirmar que el espacio es el medio de expresión específico de la arquitectura, y sólo de ella; nos aparece claramente evidente que, si bien se puede encontrar espacio también en las otras artes figurativas, en pintura, éste se resuelve en el color, en escultura en el volumen, y sólo en la arquitectura es el elemento fundamental, el "verbo" del lenguaje artístico, aquel que subordina a sí mismo el significado de todos los otros elementos.
Pero no fue tan obvio desde el principio. Así como la pintura llegó tardíamente a expresarse en forma propia con el color, la arquitectura alcanzó su verdadera expresión espacial recién con la civilización de Roma.
No se puede decir, en efecto, que las arquitecturas antecesoras de la romana hayan logrado esta plena concreción del lenguaje. No se puede decir que la construcciones del antiguo Egipto se expresen verdaderamente con el espacio. Ellas dan forma a la extraña concepción de la vida de los egipcios, a su obsesión por la muerte, a su necesidad de vencerla con una desesperada inmutabilidad. Es por esto que los egipcios no sienten el espacio como una dimensión continuamente articulada por el deseo, por la voluntad, por la acción de nosotros, seres vivientes y por lo tanto mortales, sino como algo inmutablemente extendido en una dimensión que venza a la muerte. Por eso la arquitectura egipcia **renuncia al espacio**: la pirámide egipcia, por ejemplo, es una forma geométrica absoluta, abstraída de las contaminaciones del espacio vivo; es la imagen de la ausencia e intemporalidad más desiertas.
Los griegos fundadores de nuestro concepto de humanidad, reducen el espacio a la escala humana; lo sienten siempre, no en sí, sino como la vestimenta del hombre, esto es, plásticamente. Así como la fantasía creadora de mitos e imágenes de los griegos es esencialmente antropomórfica, así su fantasía creadora del espacio es esencialmente plástica. Es la masa plásticamente tratada que con el articularse y proyectarse, con el brotar de los volúmenes ofrecidos a la luz, con la movilidad ondulante de los planos sumergidos en la atmósfera crea a su alrededor su envoltura de espacio, que es sólo "externo". También el templo griego es, más que verdadera arquitectura, una magnífica escultura: un bloque marmóreo plásticamente modulado en el exterior como un grandioso altorrelieve, pero dentro del cual no se vive.
En Roma, el supremo equilibrio helénico no está ya contenido en sus límites: se quiebra; el hombre no es más una medida espiritual y un modelo plástico del universo, la razón del mundo, sino una tensión, una fuerza que busca un apoyo, energía física, potencia moral, volitiva. Por lo tanto, el romano concibe el espacio no como término de armoniosa contemplación, sino como el lugar de su acción, de su insaciable experiencia y conquista; y por esto se rodea de espacio y en sus edificios ensancha, amplía; los ambientes internos, los cubre con ábsides y cúpulas hasta hacerlas estallar casi en una dilatación inmensa: quien entre al Panteón, o a las ruinas de las Termas o de la Basílica de Majencio, se siente enseguida envuelto en una sensación de extraordinaria enormidad de espacio. Un espacio que se ensancha siempre más, pero que siempre se vincula unitariamente a su centro, como el imperio de los romanos[12]. La arquitectura romana es por lo tanto el primer lenguaje constructivo propiamente espacial que tanto el primer lenguaje constructivo propiamente espacial que las civilizaciones antiguas nos han dejado: es la primera arquitectura en el

[12] Un análisis más profundo de la relación entre la espiritualidad romana y el arte se puede ver en mi libro **Pintura de los orígenes cristianos**. (Novara 1942).

verdadero sentido de la palabra.
Quizás alguien observe que los edificios egipcios o helénicos también tienen espacio, ya que en ellos se puede entrar, caminar, estar. Pero ésta es la raíz de un fácil error, aquel que hace confundir el espacio físico en el que se vive con el espacio artístico, es decir, el espacio transformado en una imagen artística. El equívoco es corriente, se cae en él continuamente, está en la base de muchas teorías sobre la arquitectura (también en la "funcionalista") y es responsable de la dificultad, muchas veces subrayada, de comprender este arte, en comparación con las otras artes figurativas.
Esto se explica porque el espacio donde se vive y se actúa prácticamente coincide con el espacio que el arquitecto ha creado para dar forma a sus sentimientos, cosa que no sucede en escultura y menos aún en pintura. Sin duda, en un templo griego, y hasta en una pirámide egipcia, se puede entrar materialmente porque existe un ambiente interno. Pero si queremos entender a la arquitectura como arte, el espacio debe considerarse, o mejor sentirse, no como una realidad física sino como una creación fantástica, de carácter teórico y no práctico, ya que no es solamente el lugar de nuestra estadía o de nuestra curiosidad turística, sino la poesía del arquitecto, la forma en que el arquitecto se ha expresado a sí mismo. El arquitecto egipcio o griego no ha empleado ciertamente esos ambientes internos como medio expresivo: artísticamente son para él y para nosotros inexistentes. El arquitecto romano, en cambio, ha volcado justamente en esos espacios toda su propia expresión; después de esa experiencia ya no es lícito concebir de otra forma a la arquitectura.
Desde entonces, un criterio de valoración volumétrica, plástica, o decorativa, no puede decidir la verdad artística de un edificio sino que deben hacerlo la fuerza y la coherencia con que se expresan los espacios. Y la individualización crítica de cada obra arquitectónica, la diferencia entre una y otra época de la historia de la arquitectura, sólo puede fijarse concientemente sobre la base de la diferente manera de imaginar, de crear, de visualizar los espacios.

2. El gusto romano, por lo tanto, pone en primer lugar, como fundamento de la expresión arquitectónica, el espacio **interno**. Pero esta concepción no es alcanzada de una vez por todas, ni queda luego fija e indiferenciada, sino que, por el contrario, se articula y modula en mil esfumaduras, y, en fin, en el inquieto período tardorromano y paleocristiano cambia de sentido.
Podemos seguir su evolución por grados sucesivos hasta alcanzar la forma espacial característica del Apostolion de Constantinopla, que se refleja hoy en San Marcos de Venecia. El núcleo de la formación espacial de estos mausoleos cristianos está constituido, como se vio, por un ambiente cuadrangular cubierto de cúpula hemisférica sobre penachos y circundado por ambulacros. El primer origen de esto se encuentra en los antiguos mausoleos de Roma. En ellos se afirma el primitivo gusto arquitectónico romano que concibe el espacio como un bloque unitario, substancial: llega por lo tanto a encerrarlo completamente, a representarlo como una masa compacta. Esos antiguos mausoleos tienen una planta redonda: cualquier otra forma (por ejemplo la ovalada) que señalara una determinada extensión en profundidad, hubiera debilitado ese sentido de unidad maciza del espacio.
Todo concurre en cambio a definirla: los muros de ámbito, cilíndricos, continuos, cerrados, homogéneos; la cúpula colocada sobre ellos con plena continuidad de superficie sin indicios de división de planos. El bloque del espacio interno es unitario: no se admite ningún cambio de este sentido de cuerpo espacial redondeado.
La definición de este cuerpo espacial es obtenida por lo tanto como único medio, con el muro perimetral. La pared asume aquí totalmente la función que en la arquitectura greco-helenística era encomendada al sistema columna-arquitrabe, que en su relación resolvía a la vez los problemas estáticos y formales, en una coincidencia que respondía al típico regionalismo helénico. En cambio, el gusto romano, en un primer tiempo, evita los sostenes particulares (columnas, pilares) de los cuales no tiene necesidad, ni siquiera constructiva, ya que la técnica del hormigón permite resolver todo el problema estático con los muros.
Estos, en la continuidad casi monolítica que el "opus caementicium" les consiente definen un espacio no articulado plásticamente por las columnas y los arquitrabes griegos, sino unitario, justamente como la masa mural homogénea que los circunda. Una representación semejante del espacio, tan no-helénica, es absolutamente fundamental para el gusto romano: a ella, es

obvio, concurren con plena coherencia los medios técnicos (estructuras de hormigón) y constructivos (muros y bóvedas) característicos de la arquitectura romana y rechazados por la griega, cuyo significado es siempre tectónico. Es extraordinariamente importante tener siempre presente ese gusto romano y este modo suyo de expresarse espacialmente para hacerse una idea clara de sus últimos resultados en la arquitectura ya sea de Occidente como de Oriente.

3. Del punto de partida determinado por este espacio unitario, macizo, indiferenciado, definido por la potente superficie continua de los muros perimetrales y de la cúpula (que es su conclusión más coherente), arranca por lo tanto la más genuina arquitectura romana, atraída a este movimiento por la tendencia que da forma a toda la historia de Roma y que, en la específicamente arquitectónica, se hace patente como placer de dilatar y luego de superar, pero conservando siempre la unidad, ese sentido substancial del espacio (que era "clásica" objetividad de representación) hasta alcanzar uno cada vez menos material y cada vez más "espiritualizado": esto es, inmediatamente impulsado por el sentimiento de quien vive dentro. El bloque espacial comienza así a extenderse hacia el exterior, a presionar sobre las paredes del cilindro macizo que lo cierra con nichos que dilatan y enriquecen. La relación entre cúpula y cilindro mural de sostén sigue siendo la misma, pero en la base del cilindro, en la zona del espacio que es respirada más directamente por el hombre, el bloque espacial comienza a moverse. La cerrada homogeneidad de la pared es cavada por los nichos que al principio son sólo cuatro (Termas de Pompeya) y que luego se transforman en una corona completa y tupida (Termas de Lambresi) donde frecuentemente alternan plantas rectangulares con otras semicirculares (Mausoleo de Diocleciano en Spalato). Aquí el espacio interno no "rompe", no perfora la pared, sino que solamente la articula en toda su extensión. Los nichos no disuelven sino que modulan el muro, actúan incluyendo y formando espacios sin destruir la substancialidad de la pared. Este espacio, por lo tanto, a pesar de que el juego de los perfiles curvos de los nichos comienza a variar ópticamente la superficie que lo define, conserva aún todo su carácter substancial. Sin embargo es claro que la tendencia a la dilatación concuerda con la tendencia a la solución cromática de la pared, si bien el lazo con la unidad "central" del espacio se mantiene siempre. En esta fase, la arquitectura romana acepta en sus interiores el sistema de sostén helénico pero sin ningún significado funcional.
Columnas y arquitrabes, en efecto, adosados a las paredes, valen solamente para reavivarlas decorativamente, acentuando la modulación ya obtenida por el juego de los nichos. O, situándose ante el hueco de los mismos (Panteón), apuntan a reconstruir ópticamente la amenazada integridad de la superficie del bloque espacial cilíndrico.

4. Sobre el fin del período mediorromano, y durante el tardorromano, lo compacto del muro de ámbito va disgregándose cada vez más. En el vestíbulo de la Plaza de Oro, de la Villa de Adriano en Tivoli (Fig. 10, 11), en el llamado Templo de Minerva Médica (Fig. 6, 7) y en otros edificios análogos, los nichos no son cavados en la compacta homogeneidad de la pared, sino que comienzan a constituir elementos espaciales por sí mismos, con muros de ámbito propios que sobresalen hacia afuera: esa pared que, originalmente, con su unidad continua definía la sustancialidad del espacio central, va disolviéndose ahora en ambientes independientes, que rompen el efecto de masa cerrada y definida de aquél. Paralelamente, se acentúa una alteración en la relación entre la cúpula y el muro cilíndrico subyacente. La cúpula no forma ya una unidad con este muro, deja de apoyarse con todo su peso, y se despega de él cargándose sobre las salientes externas de los nichos.

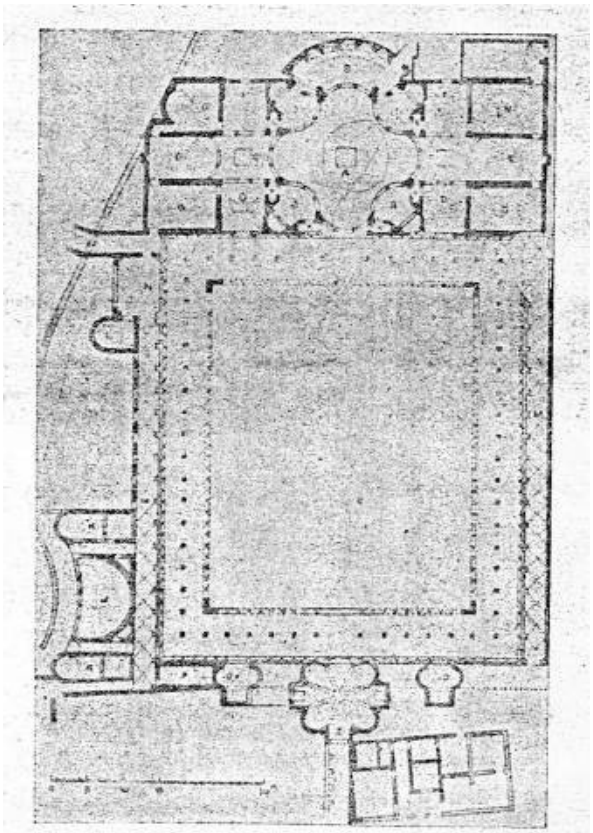


Fig. 10. — Planta de la "Piazza d'Oro", Villa Adriana, Tívoli. Ver vestíbulo de entrada (z).

Entre muro y cúpula se inserta cada vez más suelto el tambor, que quita a esta última el sentido directo y preciso del peso, descargado así fuera del espacio central, lo que también contribuye a disolver el "cuerpo" sustancial del espacio. Éste, sea en planta (nichos) o en elevación (cúpula), no aparece ya concluido y definido por una pared maciza y unitaria, sino por un conjunto de llenos y vacíos, de masas y espacios alternados, esto es, por una pared construida **ópticamente**. Tal efecto es acentuado por la perforación de los nichos mismos (Templo de Minerva Médica, Termas de Constantino en Roma) que llevan la visual hacia la atmósfera abierta, creando un segundo velo óptico como cierre de la compleja forma espacial. En monumentos como el Batisterio Lateranense, Santa Constanza (Fig. 1, 2; Lám. 1) o Santa María Maggiore en Nocera de Pagani, la cúpula se emancipa completamente del muro perimetral y es apoyada sobre el anillo central aislado sostenido por arcos y columnas. En otras palabras, estas paredes macizas que en origen definían la sustancialidad del cuerpo del espacio ahora se han disuelto. El espacio central no está encerrado por una pared continua, sino por un aro también de espacio; ha perdido por lo tanto su carácter corpóreo y es limitado solamente por un manto atmosférico de penumbra, puesto que también el sistema de iluminación (cuya evolución constructiva hemos seguido un poco más arriba) se conserva siempre de acuerdo con esta transformación del sentido espacial.
En Santa Constanza, la luz que llueve del tambor de la cúpula se centra en el ambiente del medio definiéndola ópticamente: el ambulacro, en cambio, queda en la sombra, y con ellos acentúa su significado de involucro. La luz, regando los perfiles de los conjuntos de vigas y de las columnas internas reconstituye la unidad -una unidad puramente óptica- de la pared del espacio mientras el valor ilimitado el mismo es subrayado por las perspectivas de los conjuntos de vigas, que irradian hacia el exterior, perdiéndose en la penumbra indefinida de ambulacro.
En edificios más maduros y cercanos a los núcleos espaciales de San Marcos de Venecia, la emancipación de la cúpula de la masa del muro subyacente es llevada aún más lejos; en el Oratorio de San Giusto de Trieste (Fig. 12), por ejemplo, o en el de Hossios David, de Salónica (Fig. 13), la cúpula no se apoya sobre una base circular, ni siquiera sostenida libremente por columnas como en Santa Constanza, sino sobre un cuadrado determinado por 4 sostenes aislados ligados entre sí por arcos; el pasaje se produce por medio de penachos. El antiguo cilindro mural homogéneo que sostenía la cúpula ha desaparecido directamente, incluso como recuerdo formal o como sugerencia óptica: el cuerpo central del espacio se disuelve en los

ambientes laterales y la cúpula parece erigirse, libre de todo lazo material y de todo nexo estructural con el ambiente subyacente, ya que la relación coherente entre su peso y el sostén de los muros de ámbito aparece destruida; ha desaparecido aquí también el último sentido de sustancialidad del espacio central que quedaba, aunque sólo en forma óptica, ilusoria, en edificios como Santa Constanza, en la que su unidad era asegurada por el bloque luminoso del medio. Aquí cayó también la última pared óptica de división; el espacio se libera en todas direcciones y no tiene ya ninguna otra definición que no sea cromática. Aquí no existe más el espacio como sustancia, como un dato objetivamente verificado; no existe ya siquiera como representación, como espectáculo contemplado, sino que vive como cambiante ilusión de quien lo recorre estructurándolo en su forma inaferrable a través de la dinámica de los propios sentimientos.

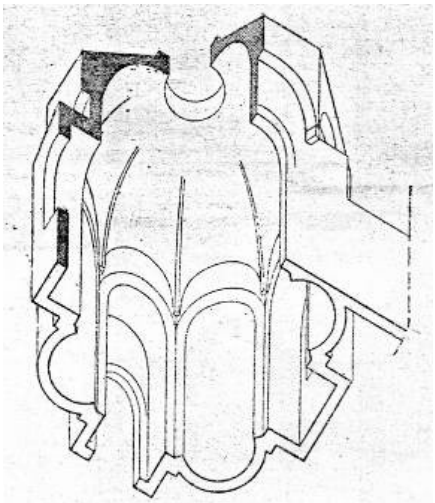


Fig. 11. — Corte axonométrico del vestíbulo de la "Piazza d'Oro", Villa Adriana, Tivoli.

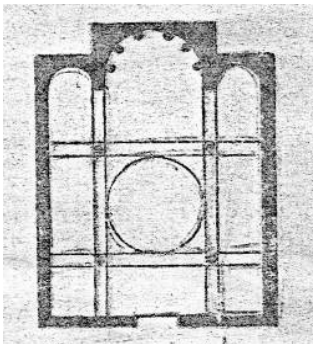


Fig. 12. — Planta de San Giusto, Trieste.

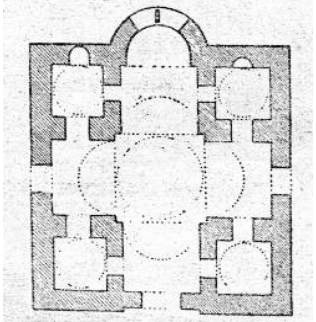
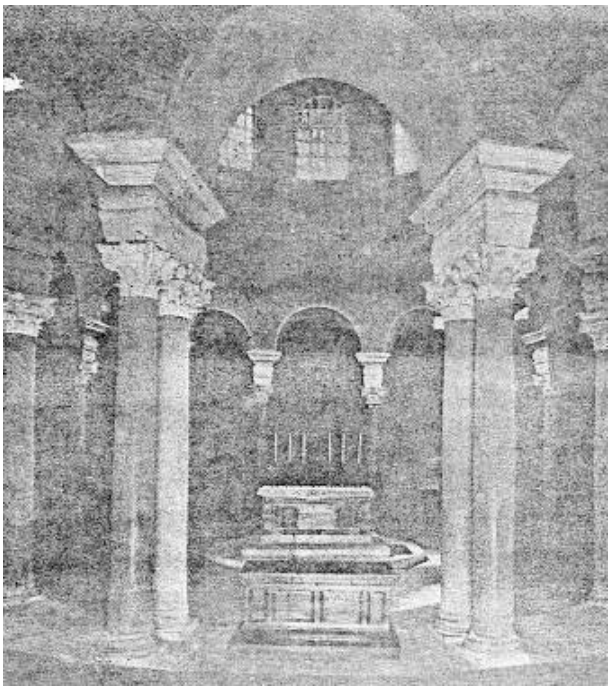
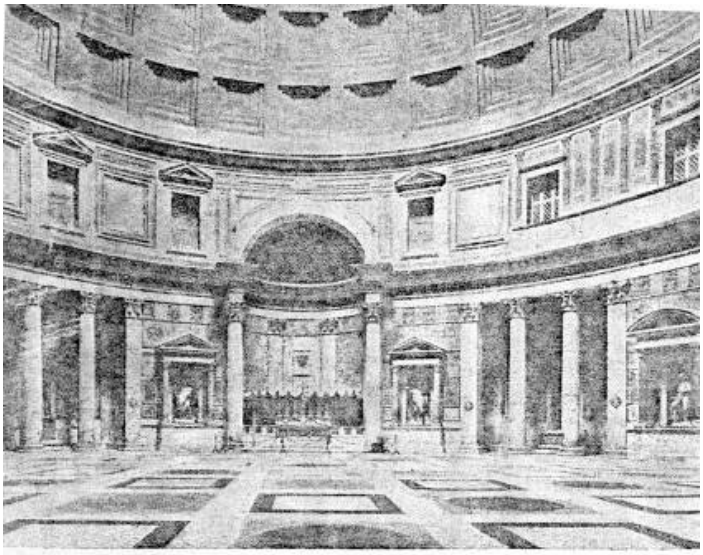


Fig. 13. — Planta de Hossios, Salónica.

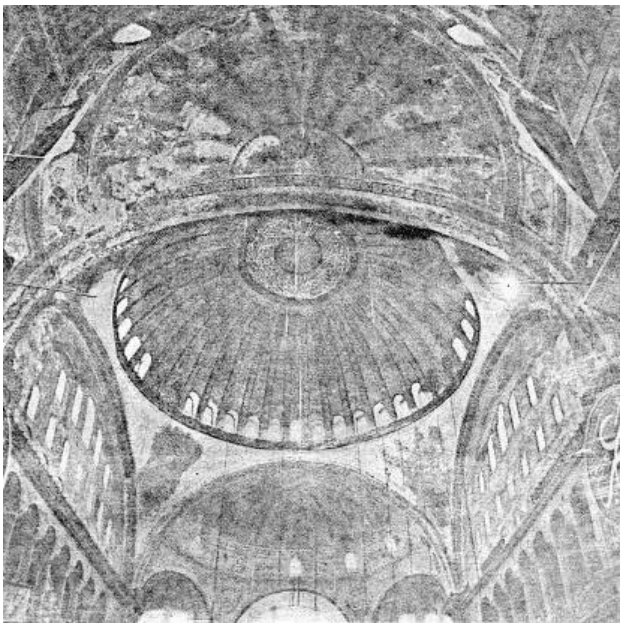
5. Para lograr este efecto de progresiva "desmaterialización" del espacio interno -quizá el más sorprendente de toda la historia de la arquitectura- concurren, además de la perforación de la pared, la emancipación de la cúpula y la transferencia progresiva de los sostenes del interior al exterior, es decir, su progresivo ocultamiento. En la arquitectura griega, como lo notamos muchas veces, la relación tectónica de los pesos y la resistencia no sólo era declarada abiertamente por los miembros de los edificios sino que constituía la esencia misma de su significado: la columna, el capitel, el arquitrabe helénicos daban forma plástica al racional equilibrio de las fuerzas de sostén y pesos que determinaban el significado total de la construcción. La arquitectura romana, en cambio, eliminó columna y arquitrabe para definir sus espacios sólo con los muros de ámbito y con las bóvedas, construidas en hormigón y no en piedra -disimulando así la "funcionalidad" de las mismas- y luego las perforó hasta transformarlas en débiles diafragmas ópticos sin substancia. Pero también se conformó con esta irracionalidad: quiso quitarle a la representación espacial hasta el último rastro de coherencia estructural, alejando cada vez más del ambiente central toda indicación de sostén, hasta que la imagen quedara funcionalmente inmotivada.
En edificios como Minerva Médica o Santa Constanza ya está aplicado embrionariamente el refinado y calculado sistema de trasmisiones laterales del peso y los contrafuertes, por medio del cual la relación entre el peso de la cobertura y los sostenes es transferida fuera del espacio central, sobre los nichos o el ambulacro. Con esto, los sostenes se esconden a la mirada del observador, quien, en el interior del espacio, no tiene una "razón" precisa de la conexión tectónica de la construcción que define a este último; las paredes sobre las que se apoyan las bóvedas son perforadas, inmaterializadas, reducidas a livianos diafragmas, que aparecen como

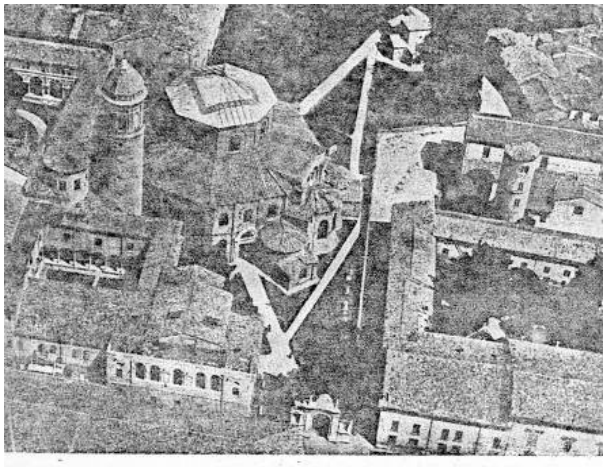
incapaces de sostenerlas, y, por otra parte, no hay ninguna otra cosa visible que legitime ese sostén; ellas parecen como reposar en el vacío. Esto se hace posible sólo después de que, a través de una serie fácilmente reconstruible de tentativas, el sistema de sostén del edificio romano, mediante la eliminación de los ganglios de resistencia de la masa mural, ha tomado la forma de un conjunto de puntos de apoyo aislados, es decir, de una trama de pilares aislados entre los cuales las paredes livianas y perforadas se insertan como simples diafragmas de relleno.
En las Termas de Diocleciano, por ejemplo, o en la Basílica de Majencio, el peso de las bóvedas no cae sobre las paredes de la "nave central", sino sobre los pilares; la pared resulta por lo tanto casi completamente descargada. Además, el último apoyo es disimulado a los ojos del observador porque está disfrazado por columnas adosadas, las cuales en realidad son completamente inadecuadas para ese enorme peso. Este es transferido en cambio a las contraestructuras que están fuera del espacio central, sobre las "naves menores": los pilares son contrafortados por arcos que cargan el peso sobre los espacios laterales. Pero también en estos espacios secundarios los sostenes están disimulados. Los contrafuertes se encuentran sobre los ambulacros; pero, puesto que reciben el peso de una cadena de arcos que se cruzan lateralmente **por encima y por fuera** de su cobertura, ni siquiera aquí se es consciente de estos sostenes -en origen disimulados por placas de mármol- que son, constructivamente, la parte principal del edificio. En fin, es también afuera de estas "naves laterales" donde el empuje de la gran bóveda del medio termina de descargarse, puesto que tal empuje, por medio de los contrafuertes graduados que bajan oblicuamente, va a morir en las sobreelevaciones en forma de torres de los pilares externos.
Este sistema, tan maduro ya en edificios romanos como las Termas de Diocleciano o la Basílica de Majencio es, evidentemente, el sistema heredado directamente de la arquitectura paleocristiana de Occidente, que lo perfecciona (San Lorenzo de Milán, San Vitale de Ravenna), y luego es asumido, con una nueva grandiosidad "Imperial", por las construcciones justinianas de Antemio de Tralle (San Sergio y Baco -Fig. 18, 19-, Santa Sofía -Fig. 8, 9-, Santos Apóstoles de Constantinopla -Fig. 25-). Responde claramente a la unitaria y tantas veces observada tendencia tardorromana a desmaterializar los espacios; es obvio que un espacio tan irreal como ilimitado sea acogido con su más pleno asentimiento por la espiritualidad cristiana. Este sistema también significa, en efecto, un progresivo alejar, transferir fuera de la visión directa inmediata todo lo que puede dar la impresión de espacio racionalmente mesurable; significa también quitarle substancias una manera de construir imágenes espaciales ilusorias.



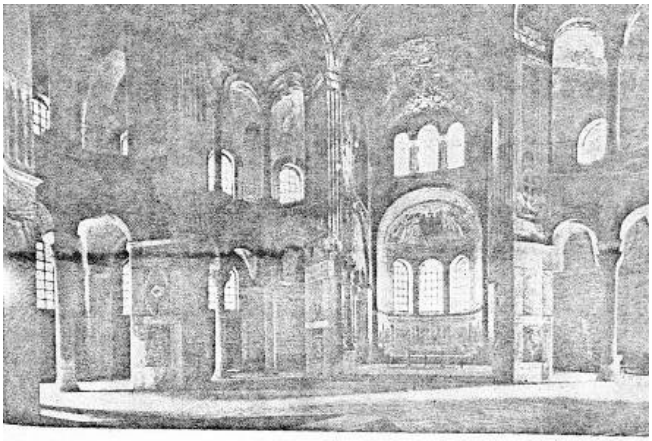


Lám. II. Vista interior del Panteón, Roma.
← Lám. I. Interior de Santa Constanza, Roma.
Lám. III. Vista parcial del interior de Santa Sofía, Constantinopla. →

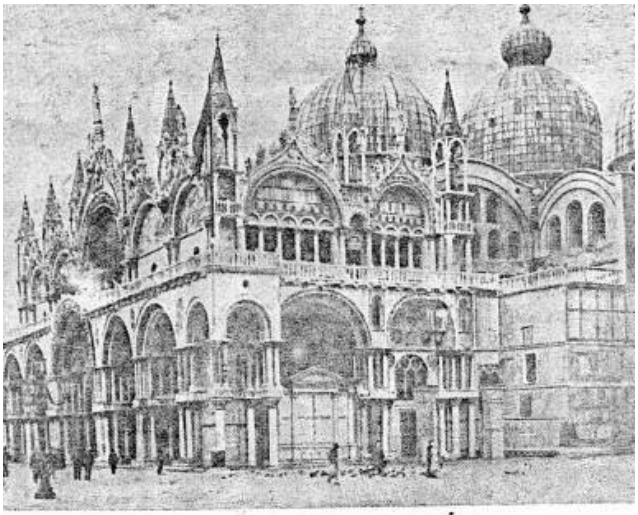




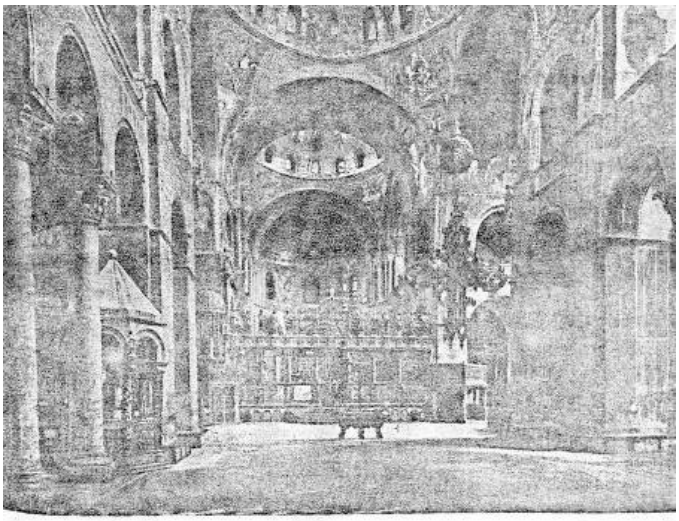
Lám. IV. Vista aérea de San Vitale. Ravenna.



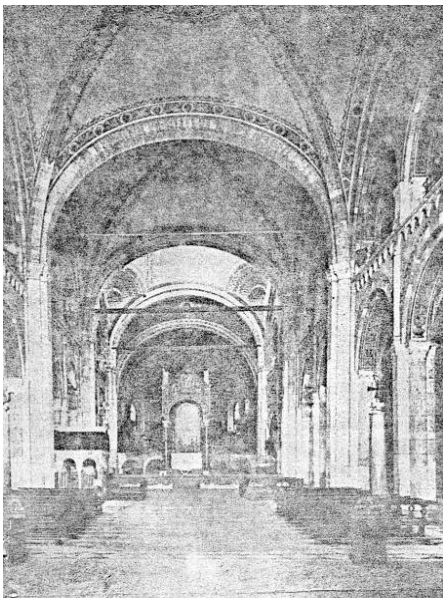
Lám. V. Interior de San Vitale, Ravenna. Vista hacia el ábside.



Lám. VI. Exterior de la Basílica de San Marcos. Venecia.



Lám. VII. Interior de la Basílica de San Marcos. Venecia.
Lám. VIII. Interior de la Basílica de San Ambrosio, Milán. ⇒



6. El primer edificio, al que abre la serie de los grandes templos cristianos, herederos directos de la tradición arquitectónica tardorromana en todos sus aspectos, es San Lorenzo de Milán (Fig. 14, 15) del cual es posible encontrar la forma original por debajo de las reconstrucciones; obra que, en conjunto, podemos considerar como índice del gusto arquitectónico romano occidental del período de Teodosio (fin del siglo IV), además del de la cultura "áulica" milanesa que en ese tiempo floreció espléndidamente. Es evidentemente un edificio que se encuentra avanzado con respecto a la línea de evolución trazada más arriba, que partiendo de los antiguos mausoleos en forma de tumba llega a las rotondas circundadas por ambulacros, del tipo de Santa Constanza, y a los aún más maduros oratorios con cúpulas sobre cuatro apoyos aislados, como Sn. Giusto de Trieste o Hossios David de Salónica- san Lorenzo, en cambio, fusiona de alguna manera los módulos de los dos últimos. En él, a poco menos de un siglo de distancia de Santa Constanza, la inmaterialidad del espacio aparece extraordinariamente acentuada. En Santa Constanza, la pared del ambiente cupulado central era rota solamente en la parte inferior por las columnas; en San Lorenzo también toda la parte superior se disuelve en los matroneos. En Santa Constanza, la forma redonda del edificio conservaba aún un nexo claro entre cúpula y sostén, y, por lo tanto, la sustancialidad del espacio; en San Lorenzo la cúpula apoya (es probable que originalmente por medio de penachos) sobre pilares aislados unidos por exedras que se abren sobre los ambulacros, los cuales a su vez se curvan en grandes nichos que sobresalen del perímetro. Pero el peso de la cúpula no se descarga sobre los pilares visibles desde el ambiente central: es transmitido a los ambulacros y va a caer finalmente en las cuatro grandes torres angulares externas. Sin embargo, la cúpula parece sostenida por el involucro del ambiente central que ella corona, y puesto que este involucro está reducido a una perforación, a una rítmica y continua secuencia de aberturas, de amplios intervalos, de amplios pasajes, parece despegarse y elevarse: asume la imagen de una ligereza hasta entonces no alcanzada, y acentuada por el sistema de iluminación que la corta, por así decirlo, en la base.
En cualquier lado en que se detenga el observador, no recibe la impresión de una forma de espacio definida, sino expandida, sin límites materiales precisos. A ese efecto contribuyen fuertemente los ambulacros, sobre todo los de los matroneos, de los cuales, desde el ambiente central, se tiene sólo visiones oblicuas, fugantes sobre espacios indeterminados, complicados por la multiplicación de los apoyos por la ya notada transferencia del peso de la cúpula a ellos. Aquí, por lo tanto, se puede tener una idea clara de cuán espacialmente ilusoria, cuán alejada de lo clásico, es esta arquitectura, en su perfecto cálculo constructivo. La acentuación helénica, o también la simple declaración protorromana de la coherencia de los sostenes dentro del espacio central, ligaban la imagen a un esqueleto geométrico y a las necesidades tectónicas racionales, haciendo que pareciera objetiva. Con la transferencia del sistema de los sostenes a los ambulacros laterales, el espacio ventral es liberado de tales declaraciones racionales y se puede resolver en una imagen coloreada que ignora las necesidades estáticas y suprime las ligazones plásticas objetivas. Pero también el espacio de los ambulacros es visto como imagen (esto no sucedía aún en Santa Constanza) tanto en sí mismo, como en cuanto espectáculo contemplado desde el ambiente central, y esto porque también ese espacio, en el que el esqueleto constructivo no puede ser abolido, es irracionalizado de otro modo. Ello se obtiene ya sea transfiriendo a los grandes pilares externos los empujes de las bóvedas, ya sea en el interior, multiplicando los apoyos de las bóvedas menores en la planta baja y en los matroneos, a fin de diluirlos y dispersarlos, y disponiéndolos de manera tal que no produzcan perspectiva neta -que insinuaría aún el carácter físico del espacio- sino incierta, alternada, variada en ejes y direcciones.

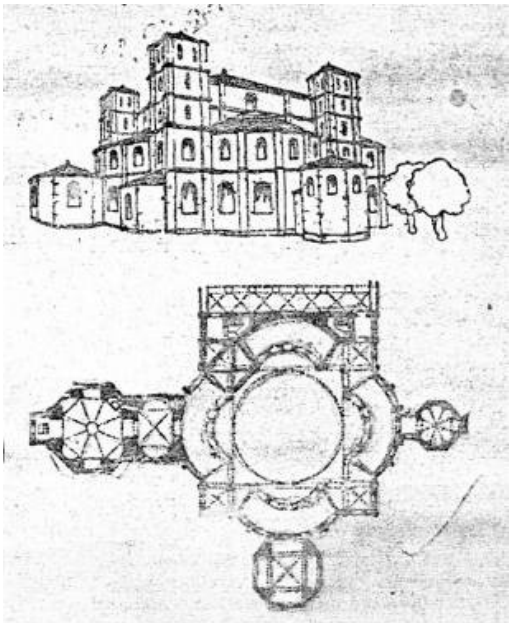


Fig. 14 y 15. — Vista y planta de San Lorenzo, Milán.

Así esa sensación irracional indefinida que en el ambiente central se ha obtenido con la líquida, expandida unidad de un espacio inmensurable por ser constructivamente inmotivado, en los ambulacros se obtiene con una multiplicidad fragmentada de espacios menores que impide una visión clara del término que hace que nuestra mirada se pierda, si no en la inmensidad de la dilatación luminosa, en la incierta fluctuación de la penumbra que de todas formas, también allí disimula los límites y hace que también este espacio se resuelva "ad infinitum". Aún más coherente es, en este orden, el significado de los ambulacros vistos desde el ambiente central. Allí el visitante ve a su alrededor, no una pared cerrada sino una corona de ondulantes exedras perforadas, y a través de sus pasajes y más allá de ellos divisa en la penumbra fragmentos de bóvedas oblicuas y partes de columnas y arcos interrumpidos, de manera tal que tiene la impresión de que en algún lugar de un espacio invisible cuelgan desligadas misteriosas bóvedas que se pierden lejos en la profundidad y reemplazan la real definición del espacio por una inalcanzable lejanía, más allá del diafragma óptico que cierra el ambiente en que se encuentra.

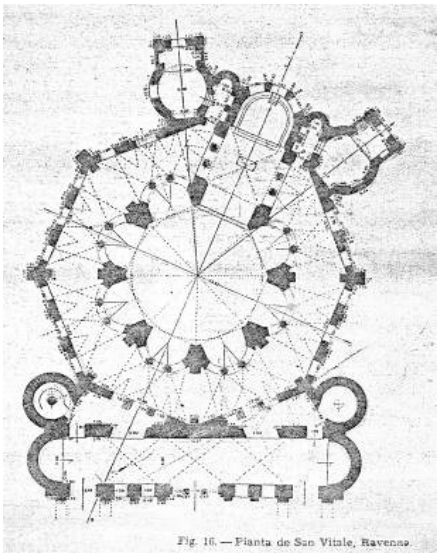


Fig. 16. — Planta de San Vitale, Ravenna.

7. Sin embargo, en Sn. Lorenzo, la gran dilatación del espacio central con respecto a los ambulacros, la calma amplitud de las exedras que recogen en su forma circular una tranquila atmósfera, el fuerte arquitrabe que divide el piso bajo de los matroneos y circunda horizontalmente como un cinturón continuo el ambiente libre del medio, dan la sensación de un espacio extendido, quieto, que aún conserva mucho de la severa y segura gravedad romana. Esta sensación, en cambio, ha desaparecido en Sn. Vitale de Ravenna (Fig. 16, 17, Lám. IV, V) que poco más de un siglo después lleva a la arquitectura tardorromana a su expresión más

madura, más sorprendente, más inmediatamente premedieval. En Sn. Vitale ningún arquitrabe cierra horizontalmente la elevación de los pilares, que se levantan muy altos, hasta el vuelo de la cúpula. El antiguo equilibrio de los dos ejes fundamentales de la construcción -el horizontal y el vertical- que en San Lorenzo aún se mantenía asegurando tranquilidad y calma al espacio, en Sn. Vitale es decididamente quebrado en favor del eje vertical. La impresión de un espacio quieto y estático es por lo tanto anulada y sustituida por una sensación de viva inquietud espacial que incluye una dinámica empujada hacia arriba. El efecto es acentuado por una cantidad de medios y expedientes constructivos. La posición oblicua del atrio, por ejemplo, logra que quien entra en la iglesia recoja enseguida sensaciones de espacio transversales, tangentes, fugitivas, y sea por lo tanto sometido de inmediato a una inquieta tensión. Avanzando por el atrio, de singular disposición, el observador se encuentra de pronto y sin preparación alguna en el centro de un espacio agitado, variable, que por la inminencia de las paredes cercanas no se puede resolver más que hacia lo alto: la posición del atrio es por lo tanto un expediente más para acentuar el movimiento vertical del espacio. La forma y la posición de las exedras acentúan el significado dinámico de este espacio: no hay como en Sn. Lorenzo cuencas bajas y anchas que creen una atmósfera tranquila, sino aberturas mucho más estrechas y profundas, extendidas, irradiantes, que dan sobre ambulacros mucho más desarrollados y articulados: su significado de impulso divergente es subrayado de la manera más explícita por la extraordinaria profundidad del ábside que se inserta en su corona y termina por destruir todo efecto centralizador del ambiente central. El espacio inmóvil, definido, y en cierta manera todavía substancial de Sn. Lorenzo, es sustituido en Sn. Vitale por un inquieto oscilar entre dos impulsos divergentes, uno determinado por el vértice ascendente hacia la alta cúpula, el otro por el irradiar hacia indefinidas lejanías a través de las hondas exedras; y este movimiento de ida y vuelta en el cual se realiza la disolución definitiva de lo que quedaba aún de los antiguos bloques espaciales anula todo sentido de corporeidad y lo sustituye por una plena inmaterialidad.
Con esto se relaciona la modificación de los elementos constructivos y del mismo esquema planimétrico. En Sn. Vitale (Fig. 16, 17; Lám. IV, V) la pared aparece bastante más suelta; las exedras más desatadas de los núcleos de sostén -los altísimos pilares que quedan aislados-, los contrafuertes tratados de manera que resulten casi invisibles y transferidos directamente al exterior. Los ambulacros mucho más desarrollados giran alrededor de todo el espacio central, determinando así una serie continua de cambiantes puntos de observación sobre este espacio. El ábside se ha hecho extraordinariamente profundo. A diferencia de las exedras, que se abren sobre una penumbra variada por lejanos pasajes transversales de luz, la cuenca del ábside posee tres grandes ventanas arqueadas en torno a las cuales se recoge un halo que tiene ante todo la función d e aumentar la profundidad: contrastando con la penumbra de las exedras y con la iluminación uniforme, tenue, que llueve desde la cúpula en el espacio central, atrae de golpe la cuenca del ábside a lejanías insondables. Esto aumenta la sensación profundamente crepuscular, mística, de la iglesia, intensificada por los mosaicos, cuyos destellos ricamente coloreados aparecen según los variados y cambiantes juegos de luces ya apagados y remotos, ya inmediatos y vivos, dando así una movilidad aún mayor a las referencias de este espacio completamente ilusorio.

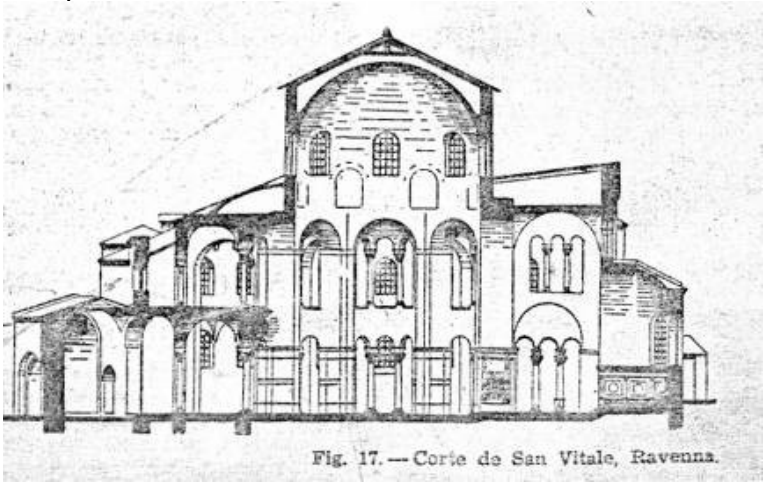


Fig. 17. — Corte de San Vitale, Ravenna.

La pared aparece no sólo perforada por arcos y arcadas, sino directamente transformada en zonas cambiantes de una inmaterial calidad cromática: las partes llenas, hechas de mármoles de colores ricos y preciosos (columnas) o perforados (capiteles), o cubiertos de placas marmóreas y mosaicos (pilares), pierden no sólo toda su sustancialidad sino también el sentido de su "posición" precisa; fluctúan en la atmósfera densa de color, parecen acercarse o alejarse según los juegos de la luz, el sucederse de las horas y las estaciones, los puntos en que se sitúa el observador. Las partes vacías, esto es, los pasajes sobre el ábside y los ambulacros, se vuelven (por la mayor amplitud de estos espacios con respecto a los de Sn. Lorenzo) no ya aberturas sobre espacios cerrados, sino imágenes de profundos estratos de espacio, cuyos límites quedan invisibles. Así el espacio central de Sn. Vitale (Lám. V) aparece circundado no por paredes, sino por zonas de espacio sumergidas en la penumbra que se extiende más allá de todo límite sensible. En Sn. Vitale, por lo tanto, mucho más que en Sn. Lorenzo, y más tarde que en cualquier otro monumento de todos los tiempos y civilizaciones, vemos cumplirse rente a nuestros ojos esa destrucción de la totalidad material del espacio, que es uno de los más sorprendentes logros de la arquitectura tardoantigua.
Es justamente Zaloziecky, después de una cuidadosísima y agotadora comparación entre los monumentos bizantinos contemporáneos, la misma Sta. Sofía (Fig. 8, 9; Lám. III) y Sn. Vitale, quien puede concluir que esta iglesia de Ravenna marca un grado más maduro de evolución en el sentido de la tendencia a la inmaterialidad de la forma espacial. El edificio es el más íntimo y avanzado en el sentido sustancial del espacio; en esto ha superado no sólo a Sta. Sofía sino quizá también a todo lo que a la arquitectura tardoantigua haya podido producir en su impulso para vencer la materialidad con medios ópticos ilusorios. Por un lado, entonces, el edificio de Ravenna señala una etapa más avanzada con respecto a Sta. Sofía en el camino directamente determinado por la entera tendencia de la arquitectura tardoantigua, pero, por otro lado, la importancia de Sta. Sofía reside en la aplicación del mismo medio desmaterializador a las gigantescas, monumentales dimensiones de la construcción en bloques de masas, las cuales ene se tiempo, en Occidente, habían sido abandonadas ya a consecuencia de la caída del Imperio, mientras que en la capital del Imperio Romano de Oriente pudieron ser acogidas y aprovechadas en el ámbito de la ininterrumpida tradición de un arte romano profano propiamente imperial, todavía no venido a menos. Debemos admitir por lo tanto que desde el punto de vista de una valoración histórica superior de este problema, el porvenir de la arquitectura occidental no estaba entonces confiado a la monumental, imponente arquitectura bizantina en bloques, que en definitiva, en la aceptación de la tendencia a la inmaterialidad, se detiene a mitad de camino y la interpreta bastante superficialmente y con significado ambiguo, sino más bien a la arquitectura romana occidental que resuelve mucho más radicalmente el problema artístico de su tiempo y de tal manera hace presentir vivamente las tendencias que más tarde tomarían forma y maduración en la arquitectura medieval de Occidente[13].

Capítulo IV
El sentido bizantino del espacio

En efecto, no es tanto la espacialidad bizantina de Sta. Sofía (Fig. 8, 9; Lám. III) como la tardorromana de Sn. Vitale (Fig. 16, 17; Lám. IV, V) la que está en la base de la arquitectura nueva, es decir de la arquitectura occidental de la Edad Media: prerrománica, románica y gótica. En el arte bizantino no se llega hasta el fondo: no se cumple por lo tanto el último, definitivo paso hacia la anulación del sentido antiguo de espacio.
Como en la pintura y en la escultura bizantina queda siempre, rígido y embalsamado, el concepto de la corporeidad, si bien referida pictóricamente al plano, y no se alcanza nunca a resolver toda la expresión a través de las líneas, ese elemento que, en una concepción de superficie no extendida, era el único medio totalmente coherente. De esta manera, en el arte bizantino no fue nunca superada la antigua sustancialidad del espacio, y aún disgregándolo, haciéndolo ilusorio, no se renunció jamás, en los distintos elementos, a la insinuación de perspectivas. El arte bizantino "no se desligó nunca, de manera nítida, de la tradición antigua, y en definitiva, no llevó la evolución hasta una radical ruptura con los principios de la

[1] [3] Zaloziecky, loc. cit, pp 113-14.

antigüedad (y por el contrario no alcanzó el Renacimiento). No estuvo en condiciones, por decir así, de decidirse a estructurar al mundo de manera gráfica en lugar de pictórica[14].

1. La ruptura se da en cambio en el arte medieval de Occidente, en el cual "la línea no es más que línea, es decir un medio de expresión gráfica 'sui generis', con el significado puro de límite y ornamentación de la superficie; ya ni mínimamente se insinúa una espacialidad siquiera inmaterial. Con esta transformación radical evidentemente se ha renunciado por entero a toda ilusión de espacio, pero, sin embargo, es aquí donde debemos buscar el embrión de la visión espacial verdaderamente moderna, ya que en tanto la pintura romántica reduce del mismo modo y con la misma resolución cuerpo y espacio sobre el plano, confirma con ello la homogeneidad de ambos cambiando su unidad óptica poco sólida por una clara unidad de sustancia. De allí en adelante cuerpo y espacio estarán unidos estrechamente y aunque a continuación el cuerpo se libere del espacio que lo ata no puede crecer sin que el espacio crezca en la misma medida"[15].
No es difícil reconocer que en los orígenes de tal revolución hay más elementos de los edificios romanos occidentales como Sn. Vitale, que de los orientales como Sta. Sofía.

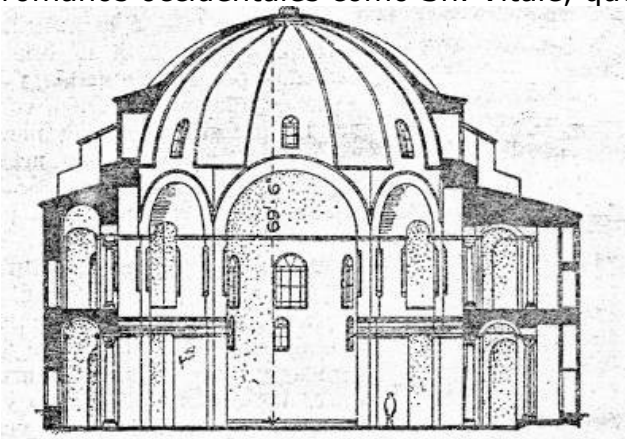


Fig. 18. — Corte de San Sergio y Baco, Constantinopla.

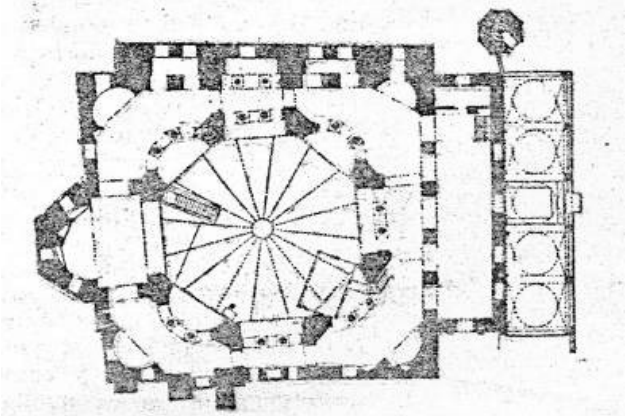


Fig. 19. — Planta de San Sergio y Baco, Constantinopla.

La primera de las nuevas grandes lenguas artísticas, la románica, es neolatina, no neogriega. El arte bizantino, históricamente, no cumplió una tarea innovadora sino conservadora, anunciada ya desde sus mismos albores, "demostrada incluso por el hecho de que entre Sta. Sofía y Sn. Lorenzo (Fig. 14, 15) -un edificio bastante más antiguo que Sn. Vitale- existen relaciones mucho más estrechas que entre Sta. Sofía y Sn. Vitale, que son contemporáneos. El parentesco entre esos dos edificios reside en el concepto de espacio además del sistema de sostener y de solución de la cúpula"[16]. La diferencia se hace más evidente en la comparación entre Sn. Vitale, y Sn. Sergio y Baco (Fig. 18, 19), edificios casi

[1] [4] Panofski. **Perspektive ais symbolische Form**. -Vosträge Bibl. Warburg. 1924-24, p. 260.
[1] [5] Panofski, loc. cit
[1] [6] Zaloziecky, loc. cit

exactamente contemporáneos. Esa diferencia es muy notable ya desde el exterior. Frente a la nítida estructura externa de Sn. Vitale, a la clara división de contrafuertes, a la inmediata legibilidad de la forma suelta del espacio octogonal, a la relación recíproca de las superficies declaradas por las delgadas y graduadas estructuras, a la agilidad de la cúpula que se eleva con su liso tambor netamente separada del bloque subyacente, tenemos en Sn. Sergio y Baco una masa pesada, deprimida, poco articulada, que oculta las disposiciones espaciales internas: un zócalo cúbico al cual se superpone una ancha cúpula caracterizada por el extradós chato y aún más pesado a causa de los rústicos contrafuertes angulares derivados directamente de la arquitectura romana del principio del siglo IV (Ej.: Minerva Médica) (Fig. 6, 7); una forma compleja poco diferenciada, homogénea, de dureza material espesa que sacrifica intencionalmente al efecto global de la masa las articulaciones arquitectónicas y sobre todo, la congruencia -tan evidente en Sn. Vitale-, entre los octógonos interno y externo. En resumen, mientras que en Sn. Vitale, con su impulso vertical y el carácter pulido óptico de las superficies, tiende a superar la materialidad, Sn. Sergio y Baco, con su maciza y pesada estructura, acentúa ya desde el exterior el efecto de substancialidad material.
En el interior, las diferencias sin aún más sensibles. En Sn. Vicente (Lám. V) el preponderante desarrollo en elevación, el mayor acercamiento de los pilares y la consecuentemente aumentada profundidad de las exedras, dispuestas en coronas continua y perforadas por los dos órdenes de triples arcadas, provocan un movimiento de ida y vuelta que determina, no ya una superficie calma, sino una visión inquieta, cinética, del espacio. Las exedras parecen sumergirse en un estrato de espacio ilimitado. En Sn. Sergio y Baco (Fig. 19) el ancho supera a la altura, falta la corona de exedras y está en cambo la arcaica disposición (aún mediorromana) de los cuatro nichos de las esquinas intercalados con intercolumnas rectilíneas; los pilares aparecen bajos, escasos, espaciados y lejanos; los nichos calmos; la cúpula se une a la masa subyacente de la pared y le oprime de manera tal que las estructuras del octágono central parecen comprimidas y empujadas contra las paredes externas, sobre las cuales se desarrollan, quitando a los ambulacros el significado de corredor abierto continuo y su efecto óptico. Falta la línea de arcos oscilante, elástica, que se ve en Sn. Vitale, y hay en cambio arquitrabes macizos que destacan el valor del espesor de las pesadas murallas, y acentúan las estructuras horizontales más aún que en Sn. Lorenzo. Tal como en esta última, en Sn. Sergio y Baco (Fig. 19) los pilares no se elevan sueltos e ininterrumpidos hasta la cúpula, sino que están netamente cortados en la mitad por la continua línea de los arquitrabes, los cuales determinan una disposición chata, horizontal, de todo el espacio. Además, los arquitrabes son plásticos, proporcionados en el sentido clásico, profundamente articulados e incluso rígidamente comprometidos en la masa. Esta estructura plástica que subraya de manera helenística el juego tectónico y limita el efecto de superficie óptica de la pared se repite en el friso sobre los matroneos, el cual, a pesar de los arcos, se une figurativamente a los capiteles de las exedras en una horizontal continua paralela a la del plano inferior, de modo tal que no puede sino acentuar aún más la chata uniformidad del espacio.
Mientras en Sn. Vitale la tendencia tardorromana a la inmaterialidad espacial alcanza su más alto resultado a través de la disolución de la pared, de la verticalidad del eje constructivo, de la acentuación de la irradiación en profundidad, de la superación de cada representación de la relación entre pesos y sostenes de manera tal que el sentido antiguo de la materia y del peso aparece maravillosamente vencido en la iglesia contemporánea de Constantinopla -si bien deriva también ella, manifiestamente, de los mismos precedentes romanos y se inserta asimismo en el proceso evolutivo unitario tardorromano- quedan aún muy tratables residuos de homogéneos efectos de masa, de espacialidad sustancialmente definida, plástica y tectónicamente representada. Acertadamente, entonces, repite Zaloziecky que "mientras que en el occidente romano, en la última etapa de su evolución, Ravenna llevó coherentemente hasta sus últimas consecuencias el proceso de desmaterialización, la arquitectura del oriente romano quedó mucho más tenazmente ligada al estadio precedente, y conservó la maciza rigidez del bloque con sus tendencias sustanciales más firmemente irresolutas. Sólo así podemos explicarnos que en Sn. Sergio y Baco se encuentre una correspondencia con la arquitectura de bloque de masa mucho más fuerte que en Ravenna..."

2. Es obvio que precisar tales divergencias formales entre Occidente y Bizancio, no significa

pronunciarse acerca de la calidad relativa, ni establecer una valoración estética. En cuanto al valor artístico absoluto Sta. Sofía no es, sin duda, inferior a Sn. Vitale, y es claro también que la unitaria dilatación del espacio bizantino (ese sentido de ambientes anchos, calmos, de modo que consientan, por así decirlo, una contemplación platónica del espacio) responde al carácter total de la espiritualidad de Bizancio. Así como el sentido inquieto, movido, ya casi dramático, dinámicamente actuado y sentimentalmente compartido del espacio de Sn. Vitale, responde al carácter activista de la mens romana, y por lo tanto del Cristianismo de Occidente.
El sentido de uniformidad espacial poco articulada propia de los edificios bizantinos con relación a los contemporáneos occidentales, encuentra una razón histórica en la mayor acción, en Bizancio, de la herencia helenística, la cual según se ha visto, habría conservado tenazmente hasta la época justiniana el gusto por los ambientes difusos rodeados de uros y cubiertos, no por cúpulas, sino por techados de madera. Aquí podemos reconocer por fin el significado verdaderamente concreto de las persistencias helenísticas en la cultura figurativa bizantina. El tratamiento plástico del espacio de Sn. Vitale deriva en línea recta, y sin ninguna intervención de influencias externas de la elaboración romana occidental de edificios centrados y cupulados: del Panteón pasa a Minerva Médica, a Sta. Constanza, a Sn. Lorenzo. Sn. Sergio y Baco deriva también -constructivamente y por innumerables elementos de léxico- de esta corriente; y bastaría para demostrarlo la presencia de la cúpula, de los ambulacros, la transferencia de los contrafuertes, y toda la resolución de la definición espacial de la pared, etc. Pero ocurre que intenta aclimatar esas expresiones al ambiente en que más directamente y desde tiempos remotos se había arraigado el gusto por los espacios inertes, indivisos, probados de cúpula. Es también por esto que Sn. Sergio y Baco y la misma Sta. Sofía carecieron de la ágil y activa solución espacial de Sn. Vitale, expresando en cambio, aunque con medios estrictamente romanos, un espacio que tiene todavía algo de helenístico, que por algún lado más que en Sn. Vitale, se asemeja a esos edificios -como por ej. la catedral de Bosra- que, como se ha visto, están privados de cúpula y deben a esta falta muchas de sus particularidades figurativas y especialmente la inarticulada inercia de su espacio.
No es esta una constatación intrascendente. Aparte del hecho de que ella pone en su justo lugar el problema de los orígenes bizantinos, el estudio de las arquitecturas medievales de Occidente y Oriente demuestra que cada una de estas dos zonas artísticas europeas se mantuvo siempre fiel, substancialmente, a su particular interpretación de la espacialidad tardorromana, tal como la vemos afirmarse en estos monumentos del siglo VI. En otras palabras: la arquitectura de Occidente, en sus expresiones más genuinas, no desmintió nunca su carácter (de origen romano occidental) de movida, patética, definitiva solución de los residuos espaciales antiguos (acentuada luego por el **horror vacui** y por la tensión lineal típica del gusto bárbaro), mientras que la arquitectura bizantina y las de oriente europeo (incluso la islámica) que en mayor o menor medida derivaron de ella, siempre conservaron algo de la antigua concepción helenística del espacio vacuo y uniforme, carente de tensiones dramáticas; tanto es así que, sobre la base de este criterio distintivo, será a menudo posible dirimir el diferente significado de formas de uno y otro campo que sólo en una observación superficial aparecen como semejantes (por ej. las catedrales románicas y armenias). Asimismo, aplicados en las zonas de confín, donde actuaron de distintas maneras el flujo y el reflujo continuo de Occidente y Oriente, aquel criterio permite precisar con mayor concreción el "porcentaje" de influencia de una y otra arquitectura. En las zonas occidentales más proclives a las simpatías bizantinas, como el alto Adriático y, sobre todo, Venecia, es posible reconocer el efecto de las tenaces persistencias paleocristianas y del influjo bizantino, justamente en ese ensanchamiento de la espacialidad, en el aflojamiento de las tensiones y en la preponderancia de la inarticulada vacuidad contemplativa, aún en edificios que, por otros aspectos, pertenecen sin duda a la cultura arquitectónica de Occidente.

Capítulo V
El espacio en la arquitectura exarcal y en la arquitectura medieval de Occidente

El criterio que se ha venido esclareciendo poco a poco nos es útil para definir críticamente a la arquitectura medieval de Oriente y, en consecuencia, a la arquitectura veneciana de los orígenes, las cuales han sido consideradas por otros autores como "protorrománicas". Esta concepción es inexacta, porque existe una distancia muy neta y radical entre la arquitectura

oriental exarcal y la románica, distancia que no puede ser colmada por las modificaciones, maduraciones, etc., obviamente acaecidas como consecuencia del lógico desarrollo del gusto. Pero los significados mismos de los dos lenguajes, son distintos, incluso diríamos antitéticos, aun desde su origen, desde lo más profundo de su sustancia. Y bastará reflexionar sobre el verdadero carácter del genuino arte románico para tener una idea clara de todo ello.

1. En esencia, la arquitectura exarcal conserva el significado figurativo de las basílicas paleocristianas, manteniendo la espacialidad vacua e indiferenciada que ya había sido superada en Sn. Vitales pero que tuvo un claro resurgimiento durante el período de dominación bizantina en Ravenna. Los pilares falsos, las pequeñas arcadas ciegas, los arcos multiplicados que se presentan en esta arquitectura, reaparecerán con claridad también en las construcciones románicas, y quizá no sin una cierta relación de dependencia con respecto a aquélla. Pero asumirán un significado muy distinto. En el arte románico, que rápidamente se hará más fuerte y áspero, por efecto de la acción del busto bárbaro, estos elementos salientes se injertarán en el plano, convertido en una masa pictórica absoluta, en un relieve puramente lineal. La pictoricidad del mismo no habrá de desleírse en el cromatismo de las superficies paleocristianas, sino que, surgiendo de estas superficies planas, ritmará las divisiones internas de la masa espacial: tendrá por lo tanto ya un valor compositivo. Nada de eso sucede con los falsos pilares y los arcos **exarcales**, lo que, si se nos permite el juego de palabras, más que componer, descomponen la sustancia de la masa; vale decir, la resuelven en esa superficie coloreada característica del gusto paleocristiano y bizantino. La debilidad de esos falsos pilares, en efecto, los reduce a simples motivos cromáticos carentes de sustancia; la monotonía de los mismos hace que su valor resida totalmente en la repetición rítmica que podría ser continuada más allá de los límites de las cortinas de albañilería, es decir al infinito. Este motivo, en lugar de definir linealmente una determinada composición de bloques como en la arquitectura lombarda, tiene el significado opuesto de resolver la masa en superficie y sugerir para ella una extensión pura más allá de los límites del objeto, es decir, volverla indefinida. Y justamente en ese deseo de expresar una indefinición espacial por medio de una superficie cromática, se revela típicamente el gusto paleocristiano y protobizantino. Sobre las paredes de las iglesias exarcales, la luz no se condensa, no cuaja en líneas, contrariamente a lo que ocurre, por ej. En la fachada del Duomo de Módena o de otros iglesias románicas: en aquellas vibra sutilmente sin romperse, tendiendo a transformar la masa mural en una superficie sin peso, diáfana, permeable a la atmósfera; esto obedece a la misma tendencia de gusto que lleva a varias, con el juego de las ventanas crecientes poco a poco, la superficie de los fustes de los campanarios cilíndricos, característicos de esta arquitectura.
También pueden advertirse "antecedentes" románicos menores en el interior de las basílicas exarcales. Pero no debe llamar a engaño la presencia de pilastras en lugar de columnas-pilastras que a menudo toman forma de T, es decir casi el aspecto de embrionarios pilares polistilos ubicados simétricos a ménsulas y pilastras aplicados a los muros perimetrales, como si ya se presintiera el sistema constructivo de costillas. En realidad, se trata de elementos (análogos a los de otras arquitecturas basilicales provinciales, como la africana que tenían a veces pilastras en lugar de columnas) que sólo aparentemente se asemejan a las pilastras románicas: en efecto, aquéllas no sostienen bóvedas –cosa que legitimaría la función estructural y aclararía el significado figurativo– sino siempre los antiguos techos de sostenes triangulares (cabriadas). De tal modo, también por este lado las iglesias caen bajo el signo basilical paleocristiano. Como es sabido, la mayor "novedad" constructiva del arte románico reside precisamente en la adopción de la bóveda de crucería, que puede ser tomada como símbolo de este gusto artístico completamente nuevo. Si en efecto, la cobertura de sostenes triangulares de las basílicas paleocristianas y de las exarcales implica la distribución de los sostenes superficiales dentro de las paralelas de perspectiva, la bóveda de crucería, por su parte, resume direcciones espaciales divergentes en un solo valor de profundidad, y los de peso y resistencia vinculados a ese valor espacial se definen no sólo a lo largo de las superficies de perspectiva, sino también lateralmente: de allí la necesidad de contraponer con cuidado empujes y contraempujes en las pilastras de planta compuesta, de soportar con contrafuertes externos la incidencia de las fuerzas, de componer todo el edificio en una compleja relación de pesos y resistencias. En resumen, está claro que la arquitectura románica

acepta como fundamente expresivo no tanto la especialidad paleocristiana o protobizantina, sino más bien la tardorromana, tal como había sido llevada a su mayor madurez en Occidente, en edificios como San Vitale. No se limita por lo tanto a resolver la espacialidad "sobre el plano cromático, todavía comprometido con la espacialidad clásica –ya sea en tanto superación deliberada como oposición abierta–, sino que vive dramáticamente las exigencias constructivas, contrapone cuidadosamente el sostén al peso, el contraempuje el empuje, remarcando su contraste más bien que la resolución equilibrada del mismo, y el singular drama de las fuerzas se proyecta en el espacio, como en una suprema catarsis, de la misma manera que, en la vida moral, el drama humano no se contrapone más, como cosa profana, al drama divino, sino que en él se resuelve y encuentra dignidad ética"[17].

2. Resulta evidente que la arquitectura románica expresa su propia exigencia, esta dramática composición de masas, con un lenguaje absolutamente lineal, como ya lo había notado Panofski. En efecto, las fuerzas simples, que, llevando al máximo la tendencia a la dramática inquietud espacial ya presente en San Vitale, se contraponen en una basílica romana como San Ambrosio de Milán (Lám. VIII) son allí definidas linealmente. "Si bien los distintos valores espaciales se resuelven pictóricamente sobre un plano único, sumaria pero rigurosamente indicado por la verticalidad de las pilastras y por la sugerencia horizontal del marco de los arcos pequeños, las indicaciones lineales correspondientes a las diversas fuerzas acentúan la diversidad de calidad pictórica de los varios espacios; es, por lo tanto, la intensidad y la frecuencia de la línea la que, comentando e indicando los límites de las masas, determina el valor del edificio, ya lanzándose altísima como sostén de las crucerías mayores y distinguiendo los empujes de los arcos transversales de los de las estructura de costillas, ya reduciéndose a breve sugerencia de un más débil y apenas esbozado valor de sostén, como en el sutil relieve que liga a las pilastras de los matroneos con las de las naves menores".
Análogamente, en el interior del Duomo de Módena "los miembros arquitectónicos se resuelven en el corte decidido de los perfiles que la luz define al rasarlos" y la misma "forma redondeada de los pilares es comentada por los sutiles relieve que la lanzan, con rápido corte de luz, a la superficie". La arquitectura románica, por lo tanto, como la escultura y la pintura, se expresa también por medio de un lenguaje lineal, cumpliendo la última transformación y la maduración extrema del gusto tardorromano de Occidente, ya presentida en San Vitale y en cambio no aceptado por Bizancio, donde… no se alcanzó nunca un ruptura con la Antigüedad tal como la que se dio en Occidente. La
arquitectura exarcal, olvidando el ejemplo de San Vitale (como lo testimonia su atenerse exclusivamente a esquemas basilicales repudiando las construcciones con planta central y cúpulas) y retrotraída, por así decirlo, debido a la influencia bizantina, queda siempre profundamente comprometida con la espacialidad paleocristiana-bizantina. Como sus falsos pilares y sus pequeños arcos externos, de la misma manera sus miembros internos, comprendidas las pilastras, carecen de todo valor compositivo, y menos aún defino linealmente. Por el contrario emparedando, por así decir, los corredores de las naves, encierran aún más compactamente la uniforme espacialidad entre las paralelas de la perspectiva.

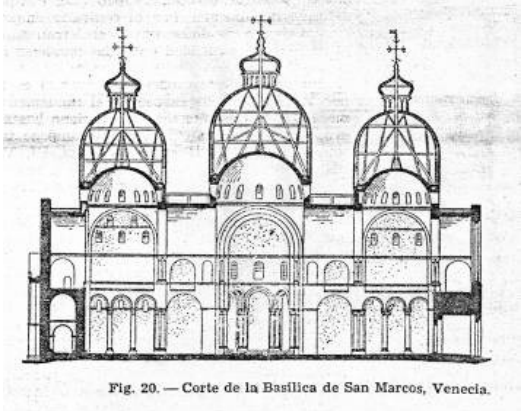


Fig. 20. — Corte de la Basílica de San Marcos, Venecia.

3. Puesto que esta espacialidad exarcal es tomada de inmediato por Venecia, convirtiéndose en

[17] Argan, **La arquitectura protocristiana, prerrománica y románica**. Firenze, 1936.

el fundamento mismo, profundísimo, del gusto arquitectónico veneciano hasta más allá del Medioevo, es perfectamente lógico que tampoco una basílica bizantina como San Marcos (Fig. 20, 21; Lám. VI, VII) (que conservaba sustancialmente la interpretación de la iglesia de los SS. Apóstoles (Fig. 25) construida por Artemio de Tralle) fuera considerada en Venecia como algo extraño o exótico, sin que, por el contrario, se la acogiera como una expresión que respondía plenamente al mismo gusto "nacional" veneciano, naturalizado desde los orígenes de la ciudad. En realidad en Venecia, una basílica románica lombarda como San Ambrosio de Milán o el Duomo de Módena, o que tradujera en sintaxis romana una sugerencia oriental, como San Antonio de Padua, o incluso una iglesia que, diluyendo las unidad estructuras románicas, volviera a la antigua cobertura de sostenes triangulares, llevando la masa lombarda a una espacialidad más expandida, inerte, contemplada –ciertamente por influjo "adriático"– como en San Zenón de Verona, hubieran sido más incongruentes, más "exóticas", hubieran respondido menos al gusto local y al sentido de la ciudad entera, que la bizantina de San Marcos. Ésta, contrariamente, por su carácter arcaico, todavía Justiniano, encontró en Venecia un gusto más conveniente a lo que ella expresaba, que el de la propia Constantinopla del Medioevo. Por ello San Marcos se aclimató en Venecia de manera tan absoluta, que no fue posible ya pensar la ciudad sin San Marcos, ni a San Marcos en otro lugar que en esa ciudad.

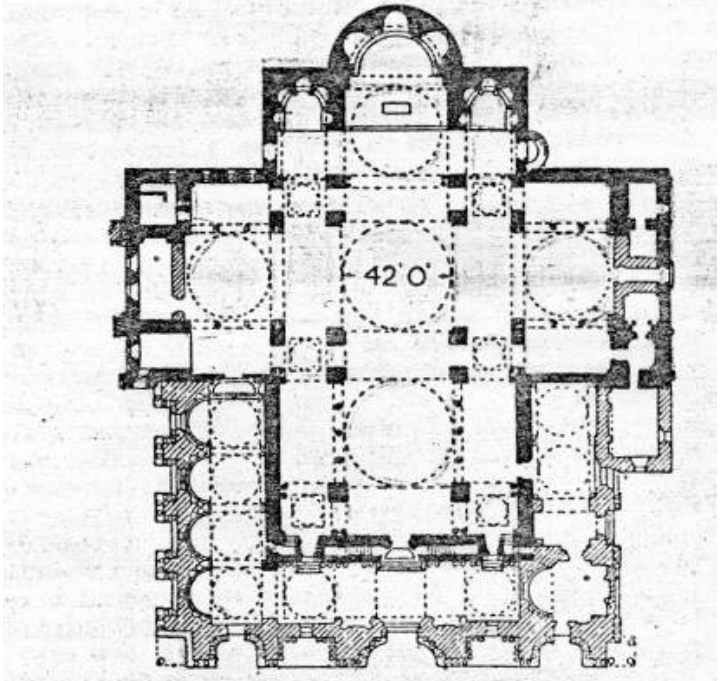


Fig. 21. — Planta de la Basílica de San Marcos, Venecia.

Capítulo VI
Espacio bizantino y tradición basilical

San Marcos (Fig. 20, 21; Lám. VI, VII) como SS. Apóstoles (Fig. 25) está constituida por la fusión de cinco núcleos espaciales cuadrados cubiertos por cúpulas sostenidas a su vez por pilares angulares mediante pechinas y circundados por ambulacros. Hemos reconocido el origen y seguido la evolución de estos núcleos, tanto desde el punto de vista constructivo como desde el propiamente arquitectónico (vale decir, del significado artístico que asume el espacio) a través del desarrollo de la arquitectura tardorromana y bizantina. También el modo en que ellos han venido disponiéndose, sobre el esquema de los primitivos oratorios con planta en cruz, nos ha aparecido históricamente claro. Es obvio que un edificio como SS. Apóstoles o como S. Marcos traduce en escala monumental el esquema de estos oratorios, sustituyendo las bóvedas simples de cañón corrido que en ellos cubren los cuatro brazos de la cruz, por otros tantos elementos espaciales más desarrollados y maduros, cubiertos por cúpulas. La derivación de esos oratorios simples con una sola cúpula sobre el cuadrado central se delata incluso en la preponderancia que en el Apostolion Justiniano conserva todavía la cúpula del medio, que es la única guarnecida de ventanas; mientras las otras, simples bóvedas de calotas ciegas, tienen un significado más tenue y secundario.

1. De todas maneras, estas dos líneas evolutivas no bastan por sí solas para aclarar completamente los orígenes arquitectónicos de San Marcos. Ésta es también, y casi diría ante todo, una basílica: no sólo por tener su función una obvia analogía con la de este tipo de iglesia sino también porque incorpora bastantes elementos constructivos y, lo que más cuenta, expresa bastante bien, el particular sentido del espacio de las basílicas paleocristianas. Quien entra a San Marcos recibe, como quien entra a una basílica normal, la impresión de un ambiente que huye en perspectiva hasta resolverse en el ábside: ambiente, por lo tanto, cinético y diría procesional, a causa del ritmo determinado por las columnas y el carácter ondulante y continuo de la línea de las arcadas. Y a los dos lados de la nave central ve transcurrir las naves laterales, es decir otros ambientes paralelos que también se alejan en perspectiva. Se encuentra por lo tanto en una basílica, pero de características totalmente particulares. En la basílica paleocristiana, en efecto, el espacio, por así decirlo, no existe, mientras que aquí aparece magníficamente conformado por las bóvedas y las cúpulas. En la basílica paleocristiana el exorbitante eje de la nave y la falta de bóveda quitan todo límite, todo ajuste, a las proporciones espaciales: el edificio ha sacrificado completamente el tesoro hereditario de la experiencia constructiva y la forma arquitectónica romanas a favor de una extrema pobreza que responde a una espiritualidad antiquísima. En eso consiste la rareza de la basílica, su carácter históricamente paradojal.

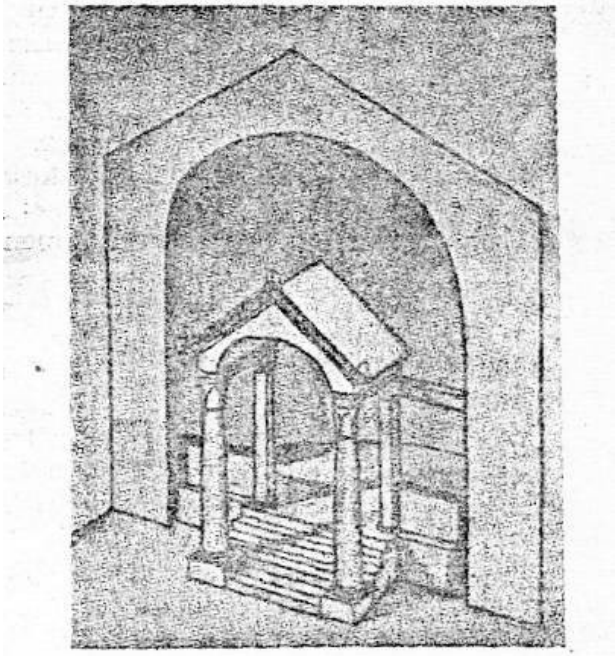


Fig. 22.—Una "memoria absidal simple en Manastirine, Salona.

En el seno mismo de una tradición constructiva y arquitectónica tan intensa y fecunda como la romana, surge este edificio que trastoca todas las normas, que nieva radicalmente no sólo el espacio plástico y tectónico griegos, sino también el espacio unitario romano e incluso el espacio inmaterial tardorromano, que renuncia a las bóvedas justo cuando el lenguaje que las emplea se ha vuelto más articulado y maduro, que se vale rudimentariamente de partes arquitectónicas que no cuajan en unidad, sino que aparecen tan sueltas que casi amenazan con descomponerse. La rareza de la aparición de un edificio semejante explica la dificultad con que tropezaron los arqueólogos para indagar sus orígenes. En efecto, todas las hipótesis dificultosamente construidas han concluido por caer.

Superada la más antigua y obvia que postulaba la derivación de la basílica forense, desacreditaba la de la descendencia de la "domus pompeyana" luego del descubrimiento de las "domus ecclesiae", que son todas del tipo de la **ínsula**; insuficiente también la que nosotros mismos hemos sugerido de una posible semejanza con un tipo particular de ínsula (la de pórtico central sin techo o descubierto "ípetro" llamado por Calza, sobre los ejemplos de Ostia, ínsula corporativa). Ninguna de estas hipótesis, como otras numerosas que la van fundiendo, complicando o injertando recíprocamente, son suficientes para explicar, ni siquiera en el campo

de un pseudohistoria fundada en los tipos constructivos, el carácter paradojal, por su falta de relación con la arquitectura precedente y constructivamente inorgánico de la basílica paleocristiana.
2. Las hipótesis avanzadas hasta ahora, por otro lado, han tomado en consideración la parte más visible, más extensa, del edificio, es decir el **"oblongum"**, el ala dividida en naves, descuidando la que es efectivamente más importante: el ábside que contiene el altar. Ahora bien, es probable que el ábside, justamente, como es la parte fundamental, haya sido el **primer núcleo** de la formación de la basílica, y que de él se deba partir para rehacer la historia de esta formación. El ábside, en efecto, no es sino la antigua **memoria** que en las áreas de los cementerios, ya sea cristianos o paganos, contenía la tumba: (Fig. 22) estas memorias, con las celdas y los anexos, fueron con toda probabilidad las más antiguos construcciones erigidas por cristianos sobre la superficie. Luego, muy frecuentemente, se las transformó en basílicas, de las cuales, por lo general, vinieron a constituir la parte absidal. Tales transformaciones son de gran importancia para nuestro estudio, en tanto nos explican algunas particularidades de los santuarios de basílicas paleocristianas, sobre todo orientales. Es sin duda de aquí que deriva la sugerencia de los ábsides triples que tan éxito tendrían en Palestina, Egipto y en otras partes. No es difícil seguir la evolución que ha llevado de la **memoria** a la iglesia de cementerio. En su origen, como lo demuestran los numerosos ejemplos citables, la celda estaba formada solamente por el ábside, único o triple, completamente abierto en el frente (Fig. 22); durante los ritos, los fieles se recogían en el área libre de la parte anterior. Pero de inmediato, ya sea por el ejemplo de las tumbas de celda paganas, ya sea por las crecientes necesidades de reunión y protección de los fieles, se agregó, delante de este ábside, prolongando los muros laterales, un cuarto rectangular, y así se tuvo un tipo de celda muy semejante, por su planta, a una pequeña basílica absidada de un solo ambiente. Esto sucedió –se ve claramente observando los muros– en los casos de las celdas de San Sixto y Santa Cecilia, San Sotere, Santa Sinforosa, etc., en Roma (donde también las memorias sobre las tumbas de San Pedro y San Pablo debía tener, presumiblemente, esta forma); en la de Bir-Ftuha en Túnez, etc. En estas primeras ampliaciones de las primitivas memorias absidiales, la celda no sufrió, arquitectónicamente hablando, verdaderas modificaciones. Ellas aparecieron cuando de la **celda** se paso a la basílica **de cementerio**. Es sabido cómo esos edificios fueron destinados cada vez más a la liturgia oficial junto a las domus ecclesiae, encaminándose a transformarse en iglesias propiamente dichas[18]. Además después de que la iglesia hubiera obtenido la paz (según nos recuerda el **Liber Pontificalis**) algunos papas fueron a vivir los cementerios: Liberio en Santa Inés, Bonifacio I en Santa Felicidad, Juan III en SS. Tiburcio Valeriano y Máximo[19]. Las áreas de los cementerios se habían desarrollado y en ellas se construyó bastante; las simples celdas primitivas habían sido sustituidas por varias basílicas, a las cuales se les fueron agregando otras numerosas construcciones, como lo testimonia, p. ej., una ley del año 431, que extiende el derecho de asilo a una celda transformada en basílica y a todos sus anexos: "omnia loca primis sanctae ecclesiae foribus per circuitum cohaerentia, sive domus, sive hortuli, sive atria aut balnea aut etiam porticus sint[20].
3. Presenta gran interés seguir, hasta donde nos es posible, las características de tales transformaciones, es decir, de la construcción de las basílicas de los cementerios. La descripción poética que Paulino ha dejado de la basílica de Cimitile erigida sobre el lugar de la pequeña y modesta **"cella memoriae"**, primitiva, nos da una idea de cómo pudo en algunos casos realizarse la transformación. Pero más útil es el examen de algunas basílicas, de las cuales debemos creer que deben su forma particular precisamente al hecho de pertenecer a esta tradición de las áreas sepulcrales y de sus edificios. Una iglesia de los inicios del siglo VI en Palermo, hoy destruida, pero de la cual Mongitore ha reproducido la descripción y el plano, debidos a cierto Inveges que la viera demoler "nos permite observar la transformación de la **cella memoriae**, atrapada por decir así "en flagrante delito" de evolución hacia sus nuevos destinos"[21]. Esta iglesia –que se llamó más tarde Santa María la Pinta– era realmente singular,

[18] Bettini, **Arqueología e historia del arte paleocristiana y bizantina**. Padua 1943, pág. 85 y sig.
[19] **Lib. Pont**., Liberio, n. 2; Bonifacio I, n. 4; Giovanni III, n. 5.
[20] **Codice teodosiano**, 1. IX, t. XLV, 1. 4.
[21] Leclercq en "Dict. Arch. Chrèt", II, 2ª p., 1925.

pero si la relacionamos con las **memorias** y con las características de su transformación en basílicas, nos parecerá mucho menos rara, e incluso fácilmente explicable. Santa María la Pinta era en esencia una basílica de tres naves, de las cuales sin embargo solamente la parte terminal, es el santuario, estaba cubierta; el resto, es decir las naves mismas y toda la parte longitudinal de la iglesia no poseía muros. Las naves, en suma, no estaban cerradas por muros como en las basílicas normales, sino limitadas solamente por cuatro filas de columnas, cubiertas por un "techo de madera hecho en forma de carena de barco" y abiertas a los lados; "al costado de cada, sin embargo había un amplio y descubierto cementerio o jardín". El cuerpo de la iglesia no era por lo tanto una sala dividida internamente por columnatas, sino un techado abierto, sostenido por hileras de columnas. Entre este techado y el santuario, que estaba en cambio totalmente construido y constituía el verdadero y propio edificio, había un espacio libre del mismo largo que este último: en el centro del mismo apoyado contra la fachada del santuario, estaba el altar. Toda el área finalmente estaba circundada por una alta muralla rectangular.
Aquí es evidente la derivación de las "celle memoriae". El santuario construido de mampostería y formado por un cuarto central y dos menores laterales (en función de **pastophoria**), no es más que la antigua **cella** delante de la cual se extiende el **hortulus** donde se reúnen los fieles; sólo que aquí, para mayor comodidad de éstos, fue agregado el techado sobre columnas. Incluyendo todo el conjunto en un recinto de muros unitario, se obtendría una basílica de tipo casi normal, de tres naves, en forma de **tau**[22] por su amplio crucero, y con santuario dividido en tres partes. La singular iglesia palermitana, aunque relativamente tardía, puede testimoniar un momento de pasaje en esta evolución, que lleva justamente a las iglesias de crucero constantinianas. Es de esta manera que en efecto, podernos suponer que se han desarrollado las grandes y en el fondo excepcionales basílicas sobre las **memorias** de San Pedro y San Pablo: así nos explicamos históricamente su crucero, su gran número de columnatas y por consiguiente de naves. La conocida inscripción del final del siglo VI o de inicios del siglo VII[23] nos muestra, de manera clara, el grandioso complejo basilical que había tomado progresivamente el lugar de la primitiva celda en el cementerio de San Pablo. Y también, entre muchísimas otras, la basílica constantiniana de los Apóstoles en Bizancio, y la prejustiniana de San Juan en Éfeso, surgieron como desarrollos de primitiva **memorias**, que contenían a las tumbas.
4. De manera análoga nos explicamos la forma de otro tipo excepcional de basílica, aclarado solamente en estos últimos años: **la basílica descubierta**. El descubrimiento de este singular edificio paleocristiano se debe a Dyggve, quien encontró y reconoció el ejemplar más evidente en Salona[24], un nuevo tipo de edificio religioso paleocristiano. En el área del cementerio de Marusinac, el arquitecto danés desenterró los restos de una construcción que, al juzgar grosso modo por la planta, podría parecer una basílica normal de tres naves, con ábside semicircular, precedida por un amplio crucero que sobrepasaba lateralmente las paredes de las naves pequeñas. Sin embargo, también en la planta se podían notar algunas curiosas particularidades: ante todo ese crucero, aunque no único, es bastante raro en el período paleocristiano, y, en segundo lugar, el hecho de que las dos columnatas que dividían a la iglesia en naves, en vez de continuar normalmente hasta encontrar el muro de la fachada del edificio, estaban, a cierta distancia de este muro, ligadas por una breve columnata transversal.
Es decir que los elementos laterales, en vez de asumir la forma de pequeñas naves tenían más bien la de un ambulacro continuo que circundaba por tres lados la nave central, reduciéndola. Sin embargo tampoco este detalle es único; Dyggve la comparaba con una basílica de Locrida, de aspecto semejante (pero es posible encontrar analogías aún más estrechas en otras basílicas, especialmente de cementerios). Lo que pareció en cambio muy notable y singular en el estudio de los restos de la iglesia de Marusinac, es que ésta tenía la nave central desprovista

---

2 [2] Tau, letra del alfabeto griego, N. del T.

2 [3] De Rossi, R.S., t. III, págs. 463-464

[24] Dyggue, **Basilica discoperta, un nouveau type d'édifice cultuel paléochrétien**, A.C.I., 4, 1940, pág. 415 y sig.

de techo. Ante todo las columnas, de las que fueron encontradas partes, eran tan bajas y delgadas, que resultaba imposible suponer que hubiesen sostenido las vigas y los altos muros centrales, con el techo correspondiente, de una basílica normal. No podían haber sostenido más que livianos techados apoyados por un lado a los muros perimetrales y por el otro a estas columnas: eran tan bajas que se debía pensar que tales techados estuvieron inclinados hacia adentro. Se seguía lógicamente que la nave o, mejor, el ambiente central, circundado por tres lados de pórtico de esta extraña iglesia, era descubierto, como una especie de atrio. Cubiertos por techo estaban, en cambio, además de ambulacro perimetral, el ábside y los dos brazos de la nave transversal.
La analogía con la iglesia de Santa maría la Pinta de Palermo es evidente. Se trata sin duda del mismo **tipo** de basílica, si bien con variantes, y presumiblemente más inmadura. No hay duda de que también la iglesia de Marusinac fuese una verdadera iglesia: es decir, un edificio destinado a funciones litúrgicas colectivas, no una simple tumba. Las excavaciones, en efecto, han testimoniado la existencia del presbiterio con todo su moblaje y adornos, de vejas, de asientos para el clero, de cátedra episcopal y de altar. "Un ábside semejante, adaptado a las necesidades litúrgicas, da la prueba indiscutible de que no se trata solamente de una gran "memoria" funeraria corriente, sino que nos encontramos frente a un edificio destinado a la acción, desarrollada y reconocida por la Iglesia, de un culto especial"[25].
Este edificio, sin embargo, como lo prueba el mismo Dyggve, deriva del desarrollo de una **cella memoriae** sepulcral. Su construcción pasó por tres estadios sucesivos: en el más antiguos de ellos, que se remonta al de la paz de la iglesia y quizá también a un período algo anterior, es muy probable que existiera solamente el ábside, es decir que hubiera una simple **memoria** absidal. A continuación el área anterior a ésta fue arreglada para el uso de los fieles, con columnatas cubiertas. La evolución se puede seguir en el mismo ámbito salonitano, donde una celda de Manastirine desde hace tiempo conocida como **memoria I – III** de la primera mitad del siglo IV resulta evidentemente de tres pequeñas **memorias** absidales ligadas por un muro continuo que circundaba su área, en el interior de la cual fue construido una especie de patio "hipetro" porticado descubierto (Fig. 23). La afinidad con la basílica descubierta de Marusinac es clara: también en este caso la planta puede parecer la de una pequeña basílica de tres naves y con una amplia nave transversal delante de los ábsides. Hay que notar asimismo que aquí podemos reconocer el origen de otro tipo no común de basílica, que se puede estudiar, sobre todo, en ejemplares africanos y franceses: la basílica de ábsides contrapuestos.
Dyggve ha agrupado inteligentemente en torno a la basílica descubierta de Marusinac otros numerosos ejemplares, los cuales nos dicen que tal tipo de basílica, si bien hoy

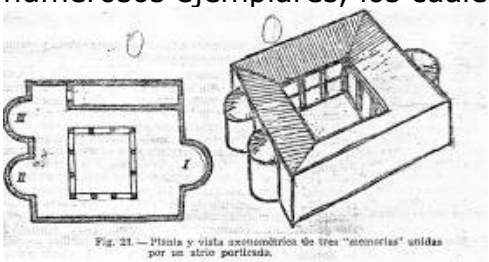


Fig. 23. — Planta y vista axonométrica de tres "memorias" unidas por un atrio porticado.

Fig. 24. — Basílica descubierta de Salona.

Nosotros, por lo contrario, estaríamos dispuestos a suponer que ha sido frecuente, en especial durante el período constantiniano, y que constituyó uno de los grados fundamentales de maduración de la forma completa y típica, como la entendemos corrientemente, de la basílica

[2] [5] Dyggve, loc. cit, p. 422.

cristiana, la cual, según es manifiesto, no fue alcanzada antes del siglo V. En efecto, las primeras basílicas, construidas inmediatamente después de la paz de la iglesia, eran de forma incierta y oscilante. Las características arquitectónicas fundamentales (proporciones decididamente alargadas, división en naves por medio de hileras de columnas y techados con cabriadas) en ellas no aparecen de ninguna manera logradas. Por lo que sabemos, se trataba de edificios que frecuentemente tenían un cuarto único, de simetría imprecisa, a veces de forma más bien cuadrangular que rectangular, cubiertos por bóvedas. Los grados intermedios de pasaje del **área** con columnas como se dio en Palermo, y de la **basílica descubierta** en Marusinac, no nos ayuda demasiado a explicarnos la introducción del elemento columnar interno y la adopción de la cobertura de sostenes triangulares.

5. De todas maneras, no hay duda de que **basílicas descubiertas** existían en lo primeros tiempos cristianos. Dyggve presenta dentro de este tipo a un santuario cristiano de Priene, el edificio conocido con el nombre de iglesia del obispo Alejandro en Tipasa, y una construcción de Bin-bir-Kilisse. Esta última sólo consta, en efecto, de un ábside que forma el fondo de un recinto puro y simple –un gran patio abierto–; parece entonces señalar un momento de pasaje en la evolución de la celda a la basílica incluso anterior a los precedentes. Cita además dos pasajes referentes a la iglesia de Abraham en Hebrón, uno tomado de Pedro Diácono (que aprovecha extractos de un autor anónimo del siglo IV), y el otro de un contemporáneo de Procopio, el Anónimo Piacentino. El primero indica a la iglesia de Ebrón con la expresión de **eclesia sine tecto**; otro la describe con las palabras **basílica aedificata in quiadriporticus in medio atrio discopertus**. Estas expresiones hasta el descubrimiento de Marusinac, habían quedado sin explicación concreta por parte de los filólogos (porque no parecía posible hacer concordar el modelo conocido y acostumbrado de la basílica cristiana con una figura de basílica sin techo); de la misma manera quedaban inexplicadas expresiones análogas que se encuentran en textos y descripciones de edificios paleocristianos: **platcia, atrium in medio, mesualion, etc.**[26]
Particularmente interesante son las observaciones de Dyggve a propósito del llamado **atrium in medio** el gran complejo arquitectónico del Santo Sepulcro en Jerusalén, es decir, de la construcción que está entre la basílica normal y la rotonda que contiene la tumba del Salvador **(Anastasis)**. Esta construcción fue correctamente interpretada como una columnata que circunda un espacio abierto, pero se la consideró un **atrium** normal. Dyggve, en cambio remontándose a un pasaje del relato de Aetheria de su visita al Santo Sepulcro, pasaje en el cual la peregrina dice que la muchedumbre, los domingos por la mañana, se reunía **in basílica quae est loco iuxta Anastasim**, sostiene que también este "atrium in medio" era una basílica descubierta. Y la hipótesis nos parece aceptable: también es este caso, en efecto, se trata de la estructura de basílica de un **área** que se encuentra frente a una **cella memoriae** la celda más famosa de la cristiandad, el sepulcro de Cristo.
Podemos, lógicamente, suponer que, como sucedió en Marusinac, también en Jerusalén se construyó en un primer tiempo la celda de cementerio que contenía el Santo Sepulcro (luego transformada en el **Anastasis**); luego se arregló el área adyacente como **basílica descubierta** y en fin, se construyó la basílica normal. Algo análogo debió suceder en el gran complejo de Santa María en Efeso, compuesto por un baptisterio, una basílica normal y, delante de ésta, un elemento generalmente interpretado como un pórtico cuádruple. Pero el hecho de que el pórtico está solamente sobre tres lados, y que el ambiente central sin techo termine en un ábside, que sobrepasa en altura los pórticos laterales, y bajo el cual había una cripta, hace pensar que también aquí se tiene una **basílica** de cementerio **descubierta**, de forma semejante a la de Marusinac. Y tal debió ser con seguridad el edificio construido encima de una cripta, que se encuentra en el centro del famoso complejo del santuario de San Menna en Egipto.
A éstas hay que agregar la basílica de Mambre, que Eusebio[27] y luego muchas otras fuentes,

[2] [6] Dyggve, **loc. cit**, pág. 425.

[27] Eusebio, **Vita Constantini III**, 51-53, P. G. XX coll. 112-111. Eusebio transcribe también el decreto imperial que se encuentra en la carta enviada por Constantino al obispo de Macario en Jerusalén y a los otros obispos de Palestina (entre los cuales se halla comprendido también el mismo Eusebio, obispo de Casarea), en la cual el emperador ordena la construcción de la basílica. Que esta construcción se haya realizado, ha sido comprobado por varias fuentes, comenzando por el **Itinerariium Burdigalense** (que

testimonio que debió ser construida por voluntad de Constantino, sobre el lugar en que se veneraban el altar y el roble de Abraham, y descubierta por Mader[28] en Ramet el-Chalil, a más o menos tres kilómetros al norte de Hebrón. Las excavaciones de la Goerres Gesellschaft, entre 1926 y 1928, probaron la existencia efectiva de una iglesia constantiniana, constituida por un cuerpo absidal con dos **pastophoria** a los lados, y por un gran patio cercado, elemento que podría por lo tanto pertenecer a una basílica **detecta**. Entre las obras tres iglesias que Constantino hizo construir en Palestina[29] –la del Santo Sepulcro en Jerusalem, la de la Natividad en Belén, y la de Eleonora sobre el Monte Oliveto–, esta última quizá puede acercarse a la de Mambre, y por lo tanto al tipo de basílica "descubierta", por la relativa brevedad del eje principal del edificio.
En todo caso, la iglesia de Mambre, si se considera solamente el edificio cubierto con exclusión del "atrio", tenía el eje longitudinal que pasaba por el ábside, extraordinariamente breve con respecto al transversal, de manera tal que su aspecto se destacaba decididamente del de una basílica normal, en la cual, en cambio, predomina el je longitudinal sobre el transversal. Pero es un hecho fácil de explicar cuando se piensa que, en realidad, el edificio cubierto, en ésta como en cualquier otra iglesia del mismo tipo, constituye solamente lo que en las basílicas normales es el presbiterio: es decir, el ábside con los anexos laterales. También en la iglesia de Santa María la Pinta de Palermo, o en la basílica descubierta de Marusinac, si consideramos solamente la parte **cubierta** frente al ábside, el edificio aparece muchos más desarrollado lateral que longitudinalmente; en el fondo, se notaría lo mismo si también en las basílicas normales se considerase solamente el ábside prescindiendo del **oblongum**.

6. Lo que de todas maneras nos importa subrayar aquí es que hubo un tipo de basílica o, si se quiere, un momento en la evolución de la forma arquitectónica basilical, en el cual ésta, en tanto edificio completo, podía estar constituida solamente por el ábside: es decir por el ábside precedido y acompañado por los elementos de una simple memoria, mientras que el lugar donde se reunían los fieles seguía siendo el **área muro cincta**, eventualmente con la **scholae**, con pórticos de techado alrededor de su perímetro: la que debía ser en las basílicas normales la nave central, quedaba sin techo o sin paredes. Nosotros nos inclinaríamos a conceder una notable importancia a esta forma inmadura de **basílica discoperta** cristiana ya sea a aquellas

---

visitó Tierra Santa en el año 333): cfr. Geyer, **Itinera Hyerosolymitana saec**. IV-VIII, en "Corpus Script. Eccl. Lat." Vol XXXIX, p. 25, 11-14; etc.

[28] Mader, **La basílica costantiniana di Mambre presso Hebron**, "R.A.C." VI, 3-4 (1929) pág. 240 y sig. Este autor en su reconstrucción, interpreta el gran atrio de aquella basílica (del cual hace notar la semejanza con la **ecclesia sine tecto** de Hebrón) como un atrio-patio, oponiéndose a la opinión de Schmaltz (**loc. cit** Pág. 290) que considera el **quadriporticus** de la iglesia de Hebrón un normal peristilo a cielo abierto sin una verdadera basílica. Mader agrega que "esta explicación del término **basílica** es débil y sin ejemplos". Pero Eusebio llama más de una vez también a la iglesia de Mambre con el nombre de **basílica**. Y todas las fuentes: el cit. **Itinerarium Burdigalense**, el **Itiner. de Arcolfo-Adamnano** (670), el De **Iocis santis** de **Pietro Diacono**, que transcribe la relación de Aetheria-Silvia (380), la **Storia Ecclesiastica di Niceforo Callisto Xantopulo** y por último el **Elucidatio di Quaresmio**; se expresan de manera de indicar que la iglesia, el patio del atrio –donde se encontraba el altar– y el muro circundante, forman una unidad arquitectónica, comprendida bajo el nombre de basílica.
[29] No se debe tener en cuenta, como es natural en este sentido, de las crónicas de los peregrinos medievales, o de los historiadores bizantinos como Nicéforo Callisto, según los cuales todas, o casi todas las iglesias de Palestina habrían sido fundadas por Constantino o por Helena, y tampoco de textos tales como en Cód. Vat. 974 (en "Pravoslavnij Palestinskij Sbornik" IV, 1886, pág. 256 y sig.) del siglo VIII que transcribe la misma leyenda. Es también dudosa la narración de Epifanio (Haer, XXX, 11, 12, P. G. LLI, col. 425) según la cual el **comes Josephus de Tiberíades** habría hecho construir con la autorización del emperador, basílicas cristianas en Tiberíades, Cafarnao, Nazareth y Diocesarea: cfr. para una hipótesis de una iglesia constantiniana en la Cana de los Evangelios (Kefr Kenna, entre Nazaret y Tiberíades), los **Pal. Exploration Fund**, 1901, pág. 374 y sig.; 1902, pág. 132 y sig. Es en cambio aceptable, como siempre, el testimonio de Eusebio (**Hist. Eccl., X, 4, 41**) referente a la basílica constantiniana de Tiro del año 314, pero las excvaciones arqueológicas realizadas en el sitio no dieron ningún resultado positivo (cfr. Huebsch en "Jahreshette d. oesterreisch, archaeolog. Inst." 1907, 757).

insulae de tipo, por decir así "corporativo"[30], de patio porticado interno (como el Cuartel de Policía de Ostia, etc.) que supusimos pudieron ser adoptadas son preferencia por los cristianos para sus **domus ecclesiae** del siglo III, especialmente en los títulos romanos, ya sea a las basílicas civiles paganas que estaban formadas, justamente, por columnatas que circundaban un patio descubierto. Es por esto que también a las **detectae** se les podía aplicar legítimamente la denominación de "basílicas".
Si luego de la **basílica discoperta** (presente sin duda, y creemos que en más de un ejemplar, entre las construcciones de Constantino) se asume como grado de pasaje a la maduración de la basílica completa, normal, se puede tener en ella la explicación de un problema que quedó oscuro hasta ahora en la historia de la arquitectura paleocristiana: el problema de la cobertura de las basílicas paleocristianas, especialmente de las más grandes y espléndidas. No debemos pensar que la cobertura con cabriadas de las basílicas haya sido un sistema adoptado en seguida y universalmente por los constructores cristianos; es probable, por el contrario, que muchas de las primerísimas basílicas fueran cubiertas, como normalmente las aulas romanas, con bóvedas de crucería o de cañón corrido y esto sobre todo en Occidente y en Roma misma. El techo con cabriadas, como sistema de uso canónico para las basílicas paleocristianas, es ya el fruto de una maduración de una normalización del tipo arquitectónica basilical. Parece que las basílicas de cementerio, particularmente las de varias naves, es decir, de varias filas de columnas como San Pedro o San Pablo en Roma, tuvieron precedencia en su adopción. Es muy ingenuo querer explicar la adopción de este sistema de cobertura con razones tales como "el gran apuro" o "la falta de medios" de los cristianos del siglo IV, los cuales, según la información corriente de los manuales, habrían recurrido al techo como estructura de madera por ser el más rápido y menos costoso.
Sabemos que a estos cristianos no les faltaban medios; que los mismos emperadores, comenzando por Constantino, utilizaban los tesoros del estado para erigir iglesias; que estos emperadores hacían construir contemporáneamente otros monumentos cubiertos por magníficas bóvedas, y que seguramente, no habrían ahorrado en las basílicas cristianas; que los mismos cristianos, al tiempo que hacía cubrir las basílicas con techos de sostenes de madera, erigían otros edificios de culto (rotondas, etc.) con bóvedas y cúpulas; que, finalmente, en esas mismas basílicas, a las cuales habrían impuesto ese techo por economía, derrochaban tesoros de mármoles preciosos, de mosaicos de oro, de muebles y objetos de todo tipo, etc. Otros insistieron en el acostumbrado concepto de la "decadencia" del arte constructivo romano desde Constantino en adelante: como si un concepto semejante pudiese tener algún valor aplicado a un período de tan extraordinaria actividad arquitectónica, que va desde la basílica de Majencio a Santa Sofía en Constantinopla.
En realidad, también éste, como cualquier otro problema técnico, no puede ser encarado correctamente sin tener en cuenta la historia interna de la maduración de las formas constructivas. A nosotros nos parece que una hipótesis factible puede ser aquella que relaciona dicho sistema de cobertura de las basílicas con el "tipo" de la **"basílica descubierta"** entendida como desarrollo de la memoria de cementerio.
Resumiendo: el punto de partida para la formación de la basílica cristiana es el ábside, la simple celda absidal que contiene la tumba-altar, delante de la cual, en el **área** libre descubierta, los fieles se reúnen en un primer tiempo para los ritos celebratorios. En un segundo momento frente a este núcleo ábside-altar –que es y será siempre la parte esencial, la más importante, la más sagrada de la iglesia, aquella de la cual es absolutamente imposible prescindir– se constituye un recinto, que, para mayor comodidad de los fieles, es protegido más tarde con techados sostenidos por columnas (**memoria** I-III de Manastirine **basilica discoperta**). En un tercer momento todo el espacio de **oratorium populi** o del **cuadratum populi**, la antigua **área**, cubierto por techado: en este momento se logra la forma de la basílica cristiana. A su maduración confluyen por lo tanto tres corrientes fundamentales de tradición: **el de la ínsula** de patio descubierto porticado interno; el de la celda de cementerio con el **área martyrum muro cineta**, que la precede el de la **basílike stoa pagana**[31].

[30] V. Calza, **Contributi alla storia dell'edilizia imperiale romana**, en "Palladio", V, I, PÁG. 1-33.

[31] Cabe señalar, que estas corrientes había llevado, en el período tardorromano, a resultados constructivos análogos, y con una íntima afinidad en su significado ideal. En las **insulae** "corporativas",

Estas tres corrientes, es obvio, no lleva a ninguna solución estructural del problema de la cobertura. De ellas no podría salir ciertamente una construcción de bóvedas como la basílica de Majencio; pero es perfectamente comprensible que surja un edificio como la basílica paleocristiana "normal".

Esto es en realidad una **excepción** en la historia de la arquitectura romana, de la cual también forma parte, indudablemente. Su problema constructivo es aún prerromano: con comporta una calculada articulación de masas portantes, y por lo tanto un distribución orgánica de espacios **en altura**, todo se resuelve en una partición rectilínea de un ambiente, por decir así, en la planta baja. Un área rectangular es dividida, por medio de filas de columnas, en corredores paralelos, sobre los cuales viene impuesto, se diría, un sistema de techados livianos; con esto se resuelve la construcción. Es evidente para nosotros que a una estructura semejante, excepcional en el ámbito arquitectónico romano, se llega. No partiendo del problema de articular un ambiente interno en relación a su cobertura, sino partiendo de la necesidad, en el fondo extra-arquitectónica, de cubrir un espacio horizontal indiferenciado. La cobertura de una basílica paleocristiana no es arquitectónicamente esencial: nos parece claro que se trata de un **agregado** y, por lo tanto, que este tipo de edificio ha madurado **principalmente** a través del

---

el área central comprende a menudo el santuario para el culto general, y éste adquiere una forma similar, tanto a la "basílica descubierta" cristiana, como a la "basílica hipetra para ceremonias" pagana. En la "casa de los Triclinios" en Ostia, por ejemplo, el **Tablinium** ubicado en el fondo del cuatripórtico se ha transformado en un **Cesareo**, por medio de la construcción de un podio semicircular revestido con mármoles. Este ambiente, tanto aquí como en el "cuartel de Policía", también en Ostia, está separado del patio por una "pergula" con columnas, sobre la cual se encuentra un tímpano, elementos que se ligan muy claramente a los **templa** o **iconostasii** de las iglesias cristianas.

Tales **templa**, como ya ha sido aclarado oportunamente (en los "Atti del R. Istit Veneto di S. L. A.", 1937, PÁG. 224 Y SIG.) y confirmado posteriormente por Dyggve (**Ravennatum Palatium Sacrum**, Copenaghen, 1941, pág. 38 y n. 3; 39; 53; 58) son en efecto, la transcripción cristiana de aquellos "protiri", que cierran las basílicas hipetras para las ceremonias imperiales del período tardorromano (Palacio de Diocleciano en Spalato, palacio de Teodorico, Palacio de los Exarcas en Ravenna, etc.). La clarificación de tales basílicas palatinas para ceremonias aúlicas, de formas tan afines a las basílicas cristianas, es de gran importancia para el estudio de los orígenes de la arquitectura cristiana. Dichas basílicas (expresiones típicas del concepto tardorromano del "arte de potencia", de motivos arquitectónicos puestos al servicio de la glorificación y del culto del emperador), eran, en sus formas más maduras (Palacio de Teodorico en Ravenna) casi idénticas a las basílicas paleocristianas, **con la diferencia que tenían el espacio central descubierto**. Aquellas, "que según las descripciones están provistas de ábsides y galerías, son consideradas generalmente por los historiadores de la arquitectura como imitaciones de las basílicas normales del período paleocristiano. Según mi opinión, es en cambio la antigua basílica cristiana quien ha recibido una gran influencia formal de las basílicas palatinas para ceremonias, así como en forma análoga se verifica la influencia de las formas exteriores del culto del emperador, ejercida tanto en el ritual de la iglesia antigua, como en su arte", (Dyggve, **loc. cit** P. 54). El "**protiro**", con su gran arco sagrado en el centro, desempeña el papel de fondo en estas basílicas palatinas (p. ej. El Palacio de Diocleciano en Spalato) y está destinado a acoger la figura del emperador en las grandes ceremonias (para las cuales, en relación al culto imperial, son de extrema importancia también para la determinación de estos elementos arquitectónicos de potencia; cfr. Los fundamentales estudios de Alföldi, en "Röm. Mitt" XXLIX, 1934 y L. 1935). El elemento citado aparece también como atributo de la majestad imperial, con su estructura típica, en elementos figurativos tales como: marfiles, mosaicos, **missorium** de Teodosio, platos de plata de Kerynia, etc. (cfr. Bettini, "Atti Ist. Ven." 1937 **cit.** Y Dyggve, **loc. cit**) y luego, con un significado semejante, en el arte cristiano.

Cabe señalar también, que el ábside, que en las iglesias cristianas proviene probablemente de los cementerios, había sido ampliamente utilizado, con un significado semejante, en los templos paganos de Roma. Van Buren (en "Atti del IV Congr. Naz. Di Studi Rom." II, págs.. 134-137) estudiando justamente el ábside en templos paganos. (Venere Genitrice, Marte Ultore, Minerva) lo relaciona con lararios pompeyanos y lo considera por ende, más característico de los cultos personales que de los emperadores. Por último habría que agregar que, sobre la determinación constructiva de la basílica paleocristiana, además de las influencias conocidas corrientemente (para las cuales ver Bettini, **Archeol. E storia dell'arte paleocr**., cit) deben considerarse con mayor atención aquellas provenientes de las formas del culto de los muertos y de los mártires, para lo cual puede verse además de lo dicho: Dyggve, en "Zaischr. F. Kirchengesch." Bd. LIX, pág. 10 y sig. Pero resulta obvio que todas estas "influencias" –a las cuales el desarrollo de los estudios agregará otras– no daban ninguna contribución al problema de la cobertura, es decir a la solución constructiva del edificio propiamente dicho.

pasaje por los grados sucesivos, que hemos delineado, de la **cella memoriae** y de la **basílica descoperta**, o de semejantes. Repetimos que no es posible creer que los cristianos hayan adoptado el techo de cabriadas en sus basílicas simplemente por economía o por apuro.
Lo hicieron porque un tipo semejante de techo en realidad resulta más obvio, más bien el único constructivamente obvio, cuando se piensa que no ha sido creado de una sola vez, junto con el edificio, son que ha sido sobrepuesto a un ambiente que en su origen no preveía cobertura.
Esto, naturalmente, explica la adopción de tal sistema, pero no limita la efectiva expresividad de la basílica paleocristiana, después de que hubiera alcanzado, a través del desarrollo de ese embrión, una forma propia madura y completa. También de esa manera, sin embargo, serán siempre reconocibles las dos partes fundamentales de distinta derivación: el ábside cubierto por bóveda y el **oblongum** cubierto por techo de cabriadas; el punto de unión entre ellos será siempre, constructiva y arquitectónicamente, el más delicado y el más problemático[32], tanto que de su variada solución derivarán en los siglos sucesivos muchas de las más interesantes de esas variaciones que enriquecerán así la morfología del edificio basilical en el mundo cristiano.

7. Esta necesaria digresión nos ayudará a comprender el particularísimo sentido espacial expresado en la basílica paleocristiana. No se trata de ninguna manera de un espacio sustancial, defino por una pared y una bóveda continuas, como en la arquitectura mediorromana, ni siquiera de un espacio desmaterializado –pero declarado aún como tal con medios ilusorios– como en la arquitectura tardorromana y bizantina. En la basílica no existe ninguna unidad de espacio: en ella el ambiente es interpretado no como forma obtenida mediante una coherente definición arquitectónica, sino como simple medio de reunión (**ecclesia**) de los fieles, y de orientación de su espiritualidad hacia el altar (donde se desarrolla el sacrificio de la Misa con la misma participación de cada uno). Más que un verdadero espacio, entonces, lo que la basílica paleocristiana hace sensible es una "dimensión" totalmente espiritual, traducida por la procesión rítmica de las columnatas, en impulso cinético en profundidad, hacia el ábside y el altar: una dimensión por lo tanto, tan espiritualizada que se diría que tiene más los caracteres del "tiempo" que del "espacio".
Fue mérito de la arquitectura bizantina el haber trata de traducir esta dimensión, este impulso cinético basilical, en una forma concreta de espacio; esto es, de haber querido expresarlos por medio de los núcleos espaciales tardorromanos definidos por el sistema constructivo de las bóvedas y de las cúpulas; fue mérito, pensamos, del genial arquitecto Antemio de Tralle, haber logrado realizar en formas artísticamente absolutas (SS. Apóstoles y Santa Sofía) una perfecta compenetración entre la centrada espacialidad tardorromano y el principio del movimiento rítmico hacia la profundidad de la basílica. (Lám. III). Es mérito, finalmente, de W. Zaloziecky el habernos aclarado en los tiempos actuales este problema fundamental de la arquitectura protobizantina. Será útil por lo tanto traducir aquí algunos pasajes de su estudio tantas veces citado[33].
'La nueva arquitectura no pudo nacer de improviso de un abandono abrupto del espacio sustancial a favor de una nueva relación entre espacio limitado y líneas cinéticas ondulantes en profundidad. Con la clasificación de algunos edificios –que en el punto al que han llegado hoy las investigaciones no puede pretender ser completa trataremos de indicar algunas tentativas de solución a este problema. En dichos ejemplos observamos que se trata de la unión de una o dos cúpulas, situadas sobre el eje longitudinal, con una especie de ligadura constructiva basilical. La unión de la cúpula de Meriamlik, la cúpula se encuentra al final del eje longitudinal junto al ábside; en la iglesia de Santa Irene en Constantinopla (forma original), o en Santa María de Efeso, la cúpula interrumpe más o menos por la mitad al **oblongum**. Este motivo es enriquecido por galerías cerradas en la iglesia de cúpula de Kasr-ibn-Wardan. Los edificios forman un grupo en sí con el agregado de una cúpula ubicada sobre el eje de profundidad, de manera que se tienen dos cúpulas alineadas, como en Ala Shehr (Filadelfia), o en la iglesia de San Jorge en Sardi, y sobre todo, como es probable, en Filippi en Macedonia.
Desde el punto de vista de la formación del espacio, se trata aquí de la compenetración del espacio cerrado, aislado, asumido por la arquitectura romana, con las tendencias de la arquitectura paleocristiana hasta un concepto de espacio cinético que se mueve en

---

3 [2] Cfr. Muñoz, en "A. C. I.", IV, 1940, pág. 433 y sig.

3 [3] W. Zaloziecky, **Die Sophienkirche** etc., págs. 144-149.

profundidad. Las cúpulas y las bóvedas de cañón corrido son tomados por la arquitectura romana y subordinadas luego al concepto fundamental de la basílica como edificio que se extiende en profundidad. Por lo tanto, si por un lado podemos observar que no hay aquí un espacio cerrado real, sino sin límites efectivos, característico de la basílica paleocristiana, por el otro vemos que tal espacio se recoge en unidades espaciales aisladas (cúpulas, bóvedas) por medio del injerto de las mismas en el interior, siguiendo el eje de profundidad. Se trata por esto de evidentes soluciones de compromiso, que sin embargo se muestran extraordinariamente fecundas, puesto que de tales pruebas, tentativas, experimentos, surgieron una cantidad de nuevas construcciones como intentos originales para resolver de diversas maneras este problema fundamental.
Al comienzo de esas tentativas, el esquema basilical reacciona todavía rígidamente contra el principio de la construcción romana con bóvedas, tal como podemos observar en la basílica de cúpula de Meriamlik. La cúpula se encuentra allí al final del eje longitudinal, y todavía no está muy separada del ábside. Con esto traiciona aún el predominio de la extensión en profundidad propia de la basílica que encuentra su conclusión en el calmo ajuste de la cerrada totalidad del espacio de la cúpula y del ábside. Pero el pasaje de la tendencia basilical a la profundidad de la cúpula no se realiza a través del silencioso deslizamiento de una forma espacial en la otra o de una perfecta compenetración entre los dos principios (es decir, el espacio de la cúpula con su ambiente subyacente, por un lado, y separado por el prominente sostén principal, el resto del espacio por el otro). En efecto, subsisten allí dos espacios, dos conceptos de espacio, puestos uno al lado del otro sin que se encuentre una solución artísticamente satisfactoria al problema de su fusión. Las dos próximas tentativas de solución consisten en el refuerzo de las estructuras romana de bóvedas, lo que significa un debilitamiento del concepto basilical del espacio, o mejor, una sustancialización de la demasiado cinética forma espacial de la arquitectura paleocristiana.
En el primer caso, la solución es alcanzada centralizando, recogiendo el espacio extendido a lo largo del eje de profundidad en un espacio central cupulado. En el segundo caso, constituyendo una serie de unidades espaciales dispuestas una al lado de otra en el sentido axial de profundidad. En el primer caso (Santa Irene de Constantinopla, Santa María de Efeso, Kasr-ibn-Wardan) el espacio particular se recoge en un punto aislado (cúpula) mientras por fuera de él subsiste sin impedimentos el pasaje de espacio a espacio: el edificio en consecuencia, acoge por un lado al espacio cerrado de la cúpula, y por el otro consiente una variedad del concepto de espacio, que nunca se había realizado en una basílica paleocristiana. Aquí las visuales se encauzan a lo largo del eje de profundidad, pero al mismo tiempo son interrumpidas por el espacio estático, que descansa en sí mismo, de la cúpula central, de manera tal que comienzan a actuar tensiones espaciales anteriormente desconocidas: ellas no hacen presentir el dualismo de la imagen espacial que tendrá más tarde su mayor desarrollo en la iglesia de Santa Sofía.
El resultado final de este proceso es una profunda compenetración de los dos pensamientos constructivos. El nuevo tipo de edificio de la arquitectura protobizantina es el resultado de la unión de la posición fundamental subjetivo-intelectual que determina el espacio paleocristiano con la forma objetivo-sustancial del espacio de la arquitectura romana.
Podemos por lo tanto llegar a la conclusión de que el espacio paleocristiano, en realidad inexistente, aquí se sustancializa, mientras el realmente existente cuerpo espacial romano se vuelve inmaterial.
Otra solución para el problema es ofrecida por los edificios en los que muchas cúpulas son alineadas, una después de otra, sobre el eje de profundidad (las dos cúpulas de Filadelfia, en Sardi –quizá también en Filippi– las dos cúpulas en el Medresse de Halabiyyah en Aleppo). Este grupo constituye una etapa ulterior en la solución del problema del espacio protobizantino, ya que con respecto al primero, representa una victoria más decidida de la tendencia basilical aplicada a la construcción romana de cúpulas y de bóvedas. Aquí los elementos cinéticos, que proceden hacia la profundidad, son sustituidos por una sucesión de espacios sustanciales particulares. Contemporáneamente, esta sustancialidad es realzada por medio del nuevo principio, característico de la arquitectura protobizantina, de la sección óptica transversal de muchos espacios escalonados en profundidad. Mediante esta sección óptica transversal, que diluye el espacio cerrado inmóvil en factores visuales de movimiento, los espacios cerrados de las cúpulas pierden mucho de su impresión de homogénea corporeidad: las superficies

limitantes de la cúpula, que nosotros no vemos más que en fragmentos, como secciones en elevación, y que ni siquiera sentimos incluidas del todo en el movimiento basilical en profundidad, actúan más como envolturas ópticas que como reales limitaciones. Esto vale sobre todo para los edificios que poseían la decoración óptica bizantina de la pared, cromáticamente resuelta con mosaicos y revestimientos de mármol, en base a la cual pueden ser considerados como representantes de la arquitectura bizantina ilusionista.
Mientras dichas construcciones muestran, en la dirección que se extiende en profundidad hasta el ábside, la falta de límites dimensionales, en el Medresse de Halabiyyah parece que hay –si la reconstrucción es exacta– exedras de forma semicircular destinadas a cerrar el edificio de tres cúpulas. Así se tendría un seguro ajuste de las proporciones y un equilibrio entre el sentido de profundidad y el cierre del espacio, con tendencias semejantes a las que se presentan en la forma monumental de Santa Sofía".

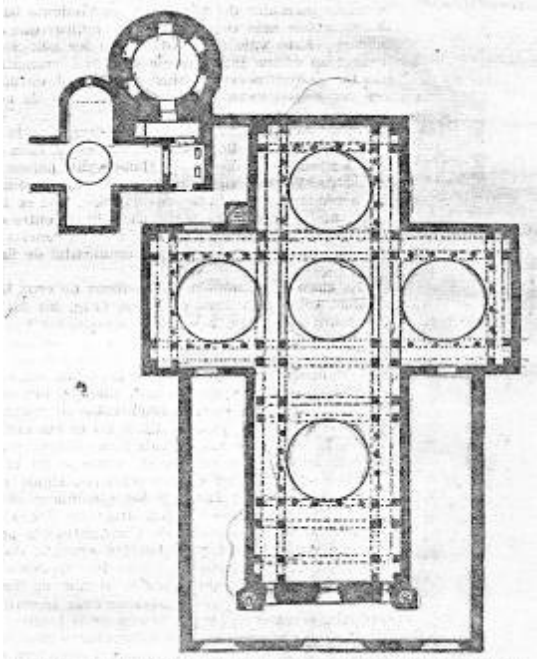


Fig. 25. — Planta de la iglesia de los Santos Apóstoles, Constantinopla.

8. Es claro que también las basílicas de cruz libre y de muchas cúpulas, como San Juan de Efeso (Fig. 26) los SS. Apóstoles en Constantinopla (Fig.25) y San Marcos en Venecia (Fig. 20, 21, Lám. VI, VII) surgen en su forma justiniana, de la fusión del sentido espacial de las basílicas paleocristianas con el del edificios cupulados de la más normal tradición romana, más aún: son la solución, en todo sentido más plena y orgánica, del problema de la fusión del concepto arquitectónico "centralizante" con el de "cinético". La base paleocristiana no es sin embargo aquí, obviamente, la acostumbrada basílica longitudinal, sino la basílica cruciforme: menos frecuente, pero, como se ha visto, nada rara en el léxico constructivo de los primeros siglos (hemos recordado Santa Anastasia de Roma y los ejemplares de Ravenna; sobre todo, la prejustiniana de San Juan de Efeso y probablemente también los SS. Apóstoles de Constantinopla antes de la reconstrucción del siglo VI y la basílica cruzada de Salona). Por el contrario, en San Juan de Efeso las excavaciones nos han revelado la superposición sobre la tumba en forma de cruz del Teólogo, de una **cella memoriae** en cruz, luego de una basílica con cabriadas cruciformes y por último de la basílica con cúpulas, casi hasta ofrecernos, en las transformaciones sucesivas de este único monumento, una sinopsis del proceso evolutivo que llevó del embrión del **martyrium** a la forma completa del templo del siglo VI. La basílica paleocristiana en cruz (ej.: Salona) está formada por el injerto en ángulo recto de dos basílicas: hay por lo tanto dos ejes longitudinales que se interceden y, siendo que se da una superioridad del eje oeste-este previsto del ábside, sobre el norte-sur cerrado por paredes rectilíneas, es evidente que el sentido cinético en profundidad, tan característico de las basílicas normales, resulta muy diluido. El movimiento en el amplio ambiente central donde se encuentran las naves, es retardado y desviado lateralmente sin una razón apreciable; de ello surge una espacialidad difusa, indefinida y desligada, y tal disgregación, no suficientemente limitada por las interrumpidas columnatas y por las paredes sin bóvedas, acentúan el carácter de arquitectura tenue e inorgánica que se advierte, aunque en menor medida, también en las

basílicas normales. Es quizá por esto que la basílica paleocristiana en cruz fue siempre excepcional, limitado a los primeros siglos y no tuvo verdadero éxito.
Las iglesias protobizantinas de cruz libre con cúpulas anulan ante todo semejante defecto. Ellas aprovechan la experiencia de los oratorios cruzados con cúpula central y bóvedas sobre los brazos, los cuales reflejan un sentido del espacio cerrado, sustancial, todavía romano. Pero más aún, transforman lo que en las basílicas era una simple indicación de impulso en una rítmica sucesión de espacios. El movimiento basilical desligado y privado de espacio se transforma en un coherente nexo arquitectónico obtenido por la adopción de una construcción concreta de bóvedas y cúpulas como medio sintáctico. El ambiente central, donde se encuentran las dos basílicas, es cubierto por una
cúpula, y los cuatro brazos que parten de él, transformados en distancia entre los sostenes, son cubiertos también con cúpula: cuatro masas espaciales, redondeadas se enfrentan al ambiente cupulado del medio. El espacio es así claramente definido en sus elementos si bien no del todo sustancializado. En que la limitación de tales espacios se realiza con medios no materiales, sino ópticos, ilusorios: en el fondo es la continuación ideal "basilical" de las guías de perspectiva de la nave lo que constituye la pared óptica de esos espacios.

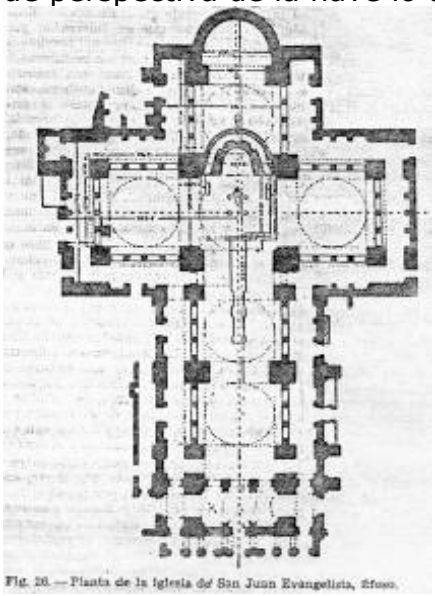


Fig. 26. — Planta de la iglesia de San Juan Evangelista, Éfeso.

Cada uno de ellos, por lo tanto, está bien definido, pero no a la manera sustancial mediorromana, sino desmaterializado a la manera tardorromana. Más precisamente: tiene el grado de desmaterialización incompleta, como ha sido indicada, no ya en la extrema soltura de San Vitale, sino en la aún conservada unidad y centralizada de San Lorenzo. Esta posición relativamente retardada con respecto a Occidente del espacio bizantino, este conservarse todavía atado a un último residuo de ilusoria sustancialidad, tiene un significado claro en edificios como los SS. Apóstoles y San Marcos. En efecto, es solamente por él que la iglesia cupulada en cruz puede realizar concretamente el movimiento rítmico en profundidad de las basílicas y convertirse ella misma por esto en una basílica. No se puede tener una plena imagen espacial de sentido cinético y rítmico cuando el espacio, como en San Vitale, es disuelto en una irradiación o en una elevación sin límites. Para que se tenga un alejamiento de espacios que procedan rítmicamente en profundidad es necesario que haya elementos espaciales que conserven singularmente una consistencia propia y definida: son necesarios figuras espaciales que, aunque cromáticamente transfiguradas, sigan siendo reconocibles como configurando una unidad; de otra manera, no se tendría alejamiento sino sólo difusión. Este aglutinante del espacio en los núcleos cupulados, esta sustancialidad atenuada al máximo, pero no hasta el punto de hacer perder completamente el sentido de las definidas unidades espaciales sin las cuales no se tendría ni movimiento ni ritmo, además de responder (como la atenuadísima pero no destruida corporeidad de las figuras en escultura y pintura) al peculiar gusto bizantino, sirven para realizar en concretas y coherentes formas arquitectónicas romanas el "espíritu" de las basílicas paleocristianas.

9. En la iglesia de los SS. Apóstoles (Fig.25) –creación genial y, como toda obra de arte, única, de Antemio de Tralle, de la cual San Juan de Efeso y San Marcos de Venecia no son más que

pálidos y en parte turbios reflejos– la fusión entre los dos principios, tardorromano y paleocristiano, es perfecta. En las naves centrales con sus cúpulas en fuga el espacio se dilata en profundidad a saltos sucesivos; las cúpulas, con sus remolinos, elevan, redondean y, de alguna manera detienen, el espacio.
(…)
También, cosa no menos importante el sistema de iluminación concuerda, por cierto que deliberadamente, con el efecto de conjunto, modulándolo y enriqueciéndolo. En los SS. Apóstoles (como por otra parte en Sta. Sofía) la luz entraba por las numerosas y tupidas ventanas circundando como una corona luminosa la base de la cúpula del medio. El máximo de luz estaba por lo tanto en el medio y en lo alto; las cúpulas de los brazos laterales no tenían ventanas. Del centro la luz llovía sobre el santuario, y luego irradiaba en los brazos del **naos** y en este pulsar concéntrico suyo disminuía en intensidad, pero se hacía más densa en color y en claroscuro. La unidad de origen luminoso daba unidad a la misma disposición de los espacios, solicitando su movimiento de convergencia rítmica hacia el ambiente central y luego los resolvía por elevación y pérdida "ad infinitum" en la cúpula.
La obra maestra de Antemio ha sido destruida por el tiempo, y más aún por la siempre renovada barbarie de los hombres. Queda en tierra, a pesar de todo, más afortunada, legítima heredera de la extensa romanidad de Constantinopla, la basílica de San Marcos: reflejo en parte palidecido y confuso pero, podemos creer, todavía bastante fiel de la iglesia bizantina.